

خصوصية الرواية العربية

الجزء الأول

خصوصية الرواية - المركزية الروائية - الذات الكونية و المغايرة

بنيات العجائبي - رواية القمع - بدائل الحداثة

ملف : عشر سنوات بعد نوبل محفوظ (كلمات . دراسات . شهادات)



مجلة علمية محكمة

خصوصية الرواية العربية

الجزء الأول



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ٣٠٠ ريال ـ الأردن ٢,٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الامارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيهاً ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١,٧ دينار ـ دبي/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً، ترسال الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولاراً للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولاراً).

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج. م ع

تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر : ثلاثة جنيهات

ISSN 1110 - 0702

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الأول)

● فـى هـذا العـدد

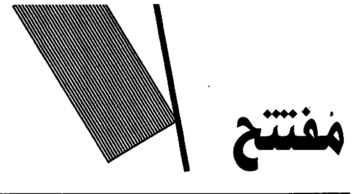
المجــلـد السادس عشـر
العــدد الثالث

شـــتـاء ١٩٩٨

خصوصية الرواية العربية

● **كلمات ودراسات**

● **شهادات**



لقد ساد الشعر فى عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته فى القصة، فإذا تأخر الشعر عنها فى مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التى تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأى هى شعر الدنيا الحديثة.

نشرت هذه الكلمات مجلة «الرسالة» القاهرية فى إحدى مقالات عددها الصادر فى الثالث من أيلول (سبتمبر) ١٩٤٥ مع انتهاء الحرب العالمية الثانية. وكان كاتب هذه الكلمات شاب فى الرابعة والثلاثين من سنى عمره اسمه نجيب محفوظ، أخذ يلفت الأنظار إليه بعد أن نشر مجموعته القصصية الأولى «همس الجنون» (١٩٣٨) و رواياته الأولى: «عبث الأقدار» (١٩٣٩) و«رادوبيس» (١٩٤٣) و«كفاح طيبة» (١٩٤٤). ولا أعرف إن كان قد نشر روايته الرابعة «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) قبل هذه الكلمات أو بعدها، المهم أن الكثيرين لم ينتبهوا فى ذلك الوقت إلى أن المقالة التى وردت فيها هذه الكلمات، وكانت عن رفض مفهوم العقاد عن القصة وإعلائه من شأن الشعر على القص، استأنفت وعيا جديدا بفن القصة، وأرهصت بحركة الزمن الآتى للإبداع الروائى، واستشرفت مستقبل الرواية العربية التى انتزعت جائزة نوبل سنة ١٩٨٨ بعد ثلاث وأربعين سنة من نشر المقالة، بواسطة الشاب نفسه الذى وهب حياته الإبداعية للفن الذى أخذ يحتل، شيئا فشيئا، موضع الصدارة من خارطة الكتابة العربية. ولذلك أصبحنا، نحن النقاد، نصف زمننا العربى، إبداعيا، بأنه زمن الرواية، ويتحدث بعضنا عن الرواية العربية بوصفها ديوان العرب المحدثين.

وبقدر ما كانت الكلمات التى كتبها نجيب محفوظ سنة ١٩٤٥، انقطاعا عن النظرة الأدبية التقليدية، منذ حوالى ثلاث وخمسين سنة، كانت تواصلا مع زمن جديد من الإبداع الذى انبثق من تحدى الرواية العربية لعالمها التقليدى، ومن خروجها على المواضعات الجامدة لزمان تشكلها فى بداية النهضة العربية الحديثة، وذلك منذ أن نشر الشيخ رفاعة الطهطاوى «تخليص الإبريز» فى القاهرة المحروسة سنة ١٨٣٤، وفرنسيس فتح الله المراش «غابة الحق» فى حلب الشهباء سنة ١٨٦٥، دفاعا عن عقل الاستنارة وتجسيدا لقيم الحرية والعدالة والتقدم.

وظلّت الرواية العربية، منذ هذه البداية، تسعى فى إصرار لا يلين إلى أن تكون مرآة المجتمع المدنى الصاعد، وسلاحه الإبداعى فى مواجهة نقائضه التى لاتزال، إلى اليوم، مقترنة بتخلف التعصب والتسلط والتطرف، متواصلة مع تراثها السردى العربى فى أبعاده المناقضة للاتباع والنقل، محاورة غيرها من روايات الدنيا العريضة التى قاسمتها الهموم نفسها. ولم تعرف الرواية العربية منذ مخاضها العسير المهادنة فى تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبى الواحد، أو الاتجاه الأدبى الوحيد أو التقنيات الثابتة. ولم تتوقف عن تجديد نفسها أو تحرير مبدعها من سطوة كل سلطة، فكرية أو فنية، تمارس القمع باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق أو التقاليد الأدبية. ولم تكف، قط، عن مناوشة المردة بحيل السرد، أو ترويض الجبابرة العماليق، كى تدخلهم إلى قمقم الحكايات، أو مواجهة القمع بما يحول بينه والقضاء على وعود المستقبل وأحلامه.

وبقدر ما كانت الرواية العربية، فى نشأتها، تجسيدا لعقلانية الاستنارة التى انبنى عليها مشروع النهضة، فى محاولته تأصيل الوعى المدنى وإشاعته بين أبناء الأمة، وفى سعيه إلى استبدال وعى المدينة الحديثة متعددة الجنسيات والثقافات والاتجاهات بوعى المدينة القديمة المنغلقة على نفسها فى نفورها من الآخر، كانت الرواية العربية مقترنة بالتسامح الذى يواجه التعصب، والعقل الذى يواجه النقل، والابتداع الذى يواجه الاتبّاع، والمستقبل الواعد الذى يواجه ثوابت الحاضر، فكانت دعوة إلى التغيير وتمثيلاً له، بحثًا عن سر التقدم وتأكيداً له، وكشفا عن عناصر التخلف القمعية ومواجهة لها فى مستوياتها المتعددة وتجلياتها المتباينة. وبدت منذ اللحظة الأولى لنقطة بدايتها، لو قبلنا ما يذهب إليه بعض الدارسين من النظر إلى رواية «غابة الحق» للمراش بوصفها نقطة البداية، كأنها تمرد العقل على جمود النقل، ومواجهة جذرية لأساليب القمع التى لم يكف الاتباع عن ممارستها.

ويبدو أنه لا مفر من ذكر القمع فى هذه الأيام التى لم تبرأ من آثار العنف الدامى الذى خلفته جماعات الإرهاب والتعصب فى حياتنا، تلك الجماعات التى أضافت إلى اغتيال الأبرياء من الصغار والكبار، جريمة الاعتداء على نجيب محفوظ، منارة الرواية العربية الحديثة، لا لشئ إلا لأنه حلم أن يرى أولاد حارتنا مشرق أنوار المعارف التى لا تحجبها أسوار التعصب أو الاتباع، فنالته بالغدر سكين صدئة، سكين دفعتنا إلى أن نسترجع تهديد المتعصبين لحياة المراش فى حلب الستينيات من القرن التاسع عشر، وحياة فرح أنطون فى إسكندرية مطلع القرن، والاعتداء على حرمة نصوص إحسان عبد القدوس منذ سنوات معدودة، ومصادرة وتكفير روايات المبدعين وكتابات المفكرين فى أماكن متعددة من عالمنا الذى يتشدق بحرية الفكر وحق الاختلاف.

ولا مفر من ذكر القمع، مرة ثانية، فى هذا العام الذى يوافق الذكرى الخمسين لنكبة فلسطين سنة ١٩٤٨ وضياع الحقوق العادلة لشعبها العربى الذى لا يزال يعانى من عسف السلطة الإسرائيلية التى لا تخفى براثن قمعها العصرى، والتى تسببت فى أن تجعل من أرض فلسطين والمناطق العربية المجاورة ميدانا لحروب وانتفاضات وصراعات دموية لا تزال مستمرة إلى اليوم.

ولا مفر من ذكر القمع، مرة ثالثة، فى هذا السياق الذى أكتب فيه والوطن العربى كله يوجف خوفا على شعب العراق الشقيق، ويتطلع بأمل مفعم بالقلق والإحباط إلى توقف احتمالات الدمار التى تهدد المنطقة العربية بأسرها، والتى ترفع مقصلة العنف الوحشى على رقبة الشعب العراقى العزلاء.

وليست الرواية العربية غريبة على هذا النوع من القمع أو غيره، إذا شئنا أن نتحدث عن خصوصيتها، فقد انبثقت فى مواجهته داخل الحضارة العربية، وتأصلت احتجاجا عليه منذ أن تولّدت، فى تراثنا الممتد، بحثا عن لغة تبعد سيف الجلاد عن رقبة القاص التى تفتدى بقية الرقاب. ولذلك، انتشرت رمزية أشباه الحكيم «بيدبا» فى المدن العربية القديمة على ألسنة الهامشيين الذين استبدلوا الحرية بالضرورة، وقاوموا التسلط والتعصب والاتباع. وظلّت محاكمة الحيوان للإنسان، عند إخوان الصفا وغيرهم، كحكايات شهرزاد لشهريار أو حكايات بيدبا لدبشليم، إعلاء من شأن العقل الإنسانى، ومن مكانة القلم بالقياس إلى السيف، ودعوة إلى المساواة بين الرجل والمرأة والعربى وغير العربى، وتطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جورا. وظلت السير الشعبية دفاعا عن الهوية القومية فى مواجهة القمع الأجنبى الواقع عليها، كما ظلت سردية حى بن يقظان فى مدائن الأندلس أمثولة تنقض التراتب القمعى المفروض على علاقات المعرفة، وتسعى إلى تحطيم القيود التى تحول بين العقل الإنسانى وحرية صنع معرفته الخاصة دون وسيط أو قيد.

وبقدر ما كانت هذه الأشكال السردية، وغيرها كثير، تسعى إلى تجسيد فعل التحرر الخلاّق للوعى الفردى والجمعى، تحريرا لما حولها، كانت هذه الأشكال السردية تنفتح بواقعها المحلى على العالم كله، واصلة بين نزوعها القومى ونزوعها الإنسانى، وذلك فى التطلع إلى وعود «المعمورة الفاضلة» التى حلم بها أمثال الفارابى وابن سينا والتوحيدى وابن طفيل وغيرهم من الذين وجدوا فى القص وسيلة إبداعية لتأكيد أفكارهم عن التنوع الإنسانى الخلاّق، كما وجدوا فى مراوغة السرديات الكنائية وسيلة للتعبير الآمن عن أفكارهم الجذرية التى كانت نوعا من «تدبير المتوحد» أو الهامشى فى مواجهة قمع التيارات الاتباعية السائدة.

ولم يكن مصادفة أن رواية «أولاد حارتنا» التى فتحت أمام الرواية العربية الطريق السريع إلى العالمية، بدأت من هذا التراث السردى الذى ارتبط بمواجهة أشكال القمع وأساليبه، وأضافت إلى الوعى بتراثها الوعى بمنجزات العالم الإبداعى المعاصر، مؤكدة تقاليد الأمثولة الروائية التى ينقض بها الإبداع كل ما يثقل كاهله من أنواع القمع الاجتماعى والسياسى والمعرفى. ولم تكن «أولاد حارتنا» متواصلة مع تراثها البعيد فحسب وإنما كانت متواصلة مع تراثها القريب فى اللغة الأيسوبية نفسها، فبدأت من حيث انتهت «غابة الحق» التى نشرها المراش فى حلب سنة ١٨٦٥ ، و«الدين والعلم والمال»

التى نشرها فرح أنطون فى الإسكندرية سنة ١٩٠٣، واصلة تقاليد السرديات الكنائية فى تعبيرها عن حلم «عرفة» الذى ينتسب إلى عصر العلم والحقائق.

ولم تكن رواية «أولاد حارتنا» فريدة فى بابها بالقياس إلى ميراثها الحديث، فى مقاومة تجليات القمع المختلفة، وإنما كانت حلقة فى سلسلة حديثة، متصلة، بدأت من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا ولم تتوقف حلقاتها إلى اليوم. ولنتذكر، على سبيل المثال، أنه من جحيم القمع تولّدت الرواية الفلسطينية وإبداع النكبة والمقاومة فى الوقت نفسه، مزنّرا بالدمع والدم، معمدا بحلم عنيد فى مستقبل عادل. ومن الجحيم نفسه، تفجرت الرواية الجزائرية فى ازدواج لغتها، مجمة أضاءت حياة المقاتلين قبل الاستقلال، وكشفا عن براثن قمع مابعد الاستقلال. ومن درب من دروب هذا القمع المتكثرة، تدافعت روايات مابعد العام السابع والستين، نافذة إلى أعماق الجرح العربى، بحثا عن الدواء والبرء. ومن ممارسة الإخوة الأعداء للعنف الوحشى على أنفسهم، تجسّدت الرواية اللبنانية حضورا دالا فى سياقات الرواية العربية. ومن ظلمة المعتقلات والمنافى الجبرية، تفجرت رواية السجن ورواية الغربة أو رواية المنفى، تحديا من السجين للسجان، وتجسيدا لقدرة الإرادة الإبداعية على الاحتمال والمواجهة.

وفى سياق درب مواز من المدار السياسى المغلق، تشكلت أليجوريات جمال الغيطانى فى «الزينى بركات» و«وقائع حارة الزعفرانى»، والطاهر وطّار فى «الحوات والقصر» و«عرس بغل»، ورضوى عاشور فى «غرناطة» ـ كأمثلة فحسب. وفى سياق درب مشابه من المدار المغلق للفكر كتب عبدالحكيم قاسم روايته «المهدى» والطاهر وطّار «الزلزال»، تماما كما كتب محمد المنسى قنديل «بيع نفس بشرية» وإبراهيم عبدالمجيد «البلدة الأخرى» من منظور مقارب.

ولست فى حاجة إلى المزيد من الأمثلة، فالقمع حولنا فى كل مكان، تتعدد أسبابه وتتنوع تجلياته وأشكاله، وتتكاثر أساليبه كالعنف الذى يسرى فى هواء مدن الملح، فتنجذب إليه الرواية العربية كما ينجذب الغريم إلى غريمه، وتشير إليه كما تشير النتيجة إلى سبب من أهم أسبابها، وذلك فى سياق من الدوافع التى تولّدت عنها المئات والمئات من الروايات العربية المعاصرة التى تقول لنا: إن زمن الرواية يوجد حين يغدو التمرد على الأنساق المغلقة بداية انهيار هذه الأنساق، وحين يواجه الوعى الإبداعى ما يعوق تقدمه، وحين تتولد رغبة التحرر عارمة، وتتأصل إمكانات التحديث فارضة وجودها، وينبثق حلم العقل بمدائن المستقبل الخالية من القمع.

وحين نتطلع إلى الرواية العربية التى احتفلنا بها هذا العام، سواء بمناسبة مرور عشر سنوات على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، أو انعقاد مؤتمر القاهرة الدولى للإبداع الروائى، فإننا نتطلع إليها بوصفها الجنس الأدبى الأقدر على التقاط تفاصيل الأنغام المتنافرة لإيقاع عصرنا العربى المتغير، والتجسيد الإبداعى لهمومه المؤرقة، وذلك فى سعيها إلى اقتناص تفاصيل المشهد المعقد والعدائى لعالمنا المعاصر وتقليم براثن قمعه التى تبدأ من مبدأ الاتباع فى داخل الثقافة الوطنية وتنتهى بالمبدأ نفسه فى العلاقة بالثقافة العالمية، خصوصا فى تسارع تحولاتها المتدافعة صوب العولمة التى تفرض علينا إعادة طرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذرى.

وأتصور أن زمن الرواية العربية، بهذا المعنى، هو الذى يجعلنا نصفها بأنها ملحمة العرب المحدثين فى بحثهم عن المعنى والقيمة فى عالم يهتز فيه المعنى وتضطرب القيمة، وفى سعيهم إلى تأكيد حضور الشكل الإبداعى الذى يواجهون به اهتزاز المعنى واضطراب القيمة، فالرواية العربية فى خصوصيتها هى سعى الإبداع العربى لتأكيد حضوره النوعى فى تاريخه القامع والمقموع، وهى مواجهة أوجه القمع بضبط إيقاع الصوت المائز لهموم الزمن الخاص بالواقع، وسط إيقاعات الأصوات المتنافرة لأزمنة العالم الذى تحول إلى قرية كونية بالفعل، لكنها قرية يختلط فيها الحلم بالكابوس، ويمتزج فيها الوعد بالوعيد، ويهددنا فيها، نحن أبناء العالم العربى الثالث، إمبراطور العالم الجديد.

رئيس التحرير



(★) أغلب بحوث هذا العدد، والعدد القادم، أُلقى فى مؤتمر «خصوصية الرواية العربية» الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، فى أيام ٢٢ ـ ٢٦ فبراير ١٩٩٨.

هل هناك خصوصية للرواية العربية؟

محمود أمين العالم*

شكراً للمجلس الأعلى للثقافة وللدكتور جابر عصفور أمينه العام، على عقد هذه الندوة عن الرواية من حيث خصوصيتها بالذات؛ إذ تكاد الندوة بهذا التحديد أن تجاوز حدود الرواية العربية، وهى فى قلبها، إلى أفق اللحظة التاريخية الملتبسة التى تعيشها الحضارة الإنسانية الراهنة فى إطار ما يسمى بالعولمة (وما تعنيه من هيمنة). وليس هنا مجال لتفصيل، وحسبى أن أشير إلى أن العولمة ظاهرة موضوعية وثمرة التنافس والتوسع الذى يتسم به نمط الإنتاج الرأسمالى، فضلا عن مكتشفات الثورة العلمية الثالثة فى علوم الاتصال والمعلومات. ففى إطار هذه العولمة تكاد تتهمش وتنطمس الخصوصيات والهويات الثقافية والقومية، لمصلحة القوى الكبرى المهيمنة على ظاهرة العولمة. ولقد أصبح تأكيد هذه الخصوصيات والهويات، مهمة ثقافية تاريخية، قومية وإنسانية معا، لمقاومة هذه الهيمنة من أجل تحقيق تنمية الطابع الديمقراطى للعولمة وبناء الحضارة الإنسانية المعاصرة على أساس من الاختيار الحرّ، والتنوع والتكافؤ والتعاون المشترك. وهكذا يصبح لقاؤنا فى هذه الندوة حول خصوصية الرواية العربية ساحة من ساحات هذه الرسالة القومية والإنسانية، إلى جانب رسالتها الإبداعية التى هى بدورها رسالة قومية وإنسانية.

* ناقد ومفكر، مصر.

وقد يكون من الملائم أن نبدأ بتحديد مصطلح «الخصوصية»، ذلك أنه مصطلح قد يبدو بيّنا بذاته، وإن يكن مفهوما مراوغا متعدد الدلالات. فما الخصوصية، وما الخصوصية الروائية، وما خصوصية الرواية العربية بالذات؟

الخصوصية مصطلحاً ـ كما يقال هى عين الذاتية، أى ما تتميز به كينونة الذات عن غيرها من الذوات. على أن الخصوصية أو الذاتية ليست كينونة مغلقة ـ كما يوهم مصطلحها ـ بل هى، على تميزها الذاتى، مفتوحة على

الذوات الأخرى من حولها من ناحية، ومتنامية مع حركة الزمن ومتغيرات التاريخ من ناحية أخرى. أى أنها صيرورة أكثر منها كينونة. ولهذا، فبرغم وحدة الخصوصية وتميّزها الذاتى فهى متشابكة متفاعلة مع غيرها من الذوات، وتنمو وتتطور وتتنوع داخل وحدتها الذاتية.

وعندما نتحدث عن خصوصية عمل فنى كالرواية فإنما نتحدث عن عمل له تميزه الإبداعى إزاء غيره من الأعمال الإبداعية، دون أن يعنى هذا انغلاقه عنها أو جموده وتأبيد مميزاته.

وعلى هذا، فخصوصية الرواية العربية هى تميزها الإبداعى القومى فى ذاتها إزاء بقية الإبداعات الروائية القومية الأخرى، دون أن يعنى هذا الحيلولة دون التشابك أخذا وعطاء معها، أو الحيلولة دون التغاير الزمنى والتاريخى فى كينونتها، ولكن دون أن يعنى هذا، كذلك، استعلاء عنصريا.

حرصت على أن أؤكد هذا فى البداية، لأستبعد مفهوما للخصوصية القومية عامة أو الروائية بوجه خاص، يعدّها أقنوما مغلقا ثابتا على ملامحه الذاتية النهائية الاكتمال فضلا عن استعلائه القومى.

على أن نسبة الخصوصية الروائية إلى قيمة قومية، هى الوضعية العربية، تثير تساؤلا جوهريا حول أمرين: فالخصوصية الروائية أولا هى خصوصية إبداعية فى المحل الأول، أى خصوصية نابعة من ذات الروائى الفرد، ولها مميزاتها المحايثة فى العمل الروائى نفسه. والخصوصية الروائية ثانيا ننسبها إلى مصدر قومى موضوعى باعتبارها تعبيرا إبداعيا عنه.

وعلى هذا، فخصوصية الرواية العربية هى خصوصية إبداع روائى ذاتى من ناحية، و خصوصية إبداع روائى قومى موضوعى من ناحية أخرى . وهكذا نجد تعددا للخصوصية من حيث طبيعتها الإبداعية الذاتية الفردية،كما نجد أحادية للخصوصية من حيث طبيعتها القومية الموضوعية . وهذا ما يمكن أن يثير ما نسميه بجدل الذات و الموضوع فى تشكيل مفهوم الخصوصية الروائية العربية أو القومية عامة.

ولكن، أين هى هذه الأحادية فى واقع القومية العربية؟ فما أكثر التنوع والاختلاف فى بنيتها الجغرافية والاجتماعية والسياسية، وما أشد ما تتفجر الخلافات وتناقضات المصالح بين أقطارها المختلفة، بل داخل القطر الواحد. وهذا ما يمكن أن يثير مانسميه بجدل الفرد والمجتمع وجدل القطرى والقومى؛ أى جدل الخاص والعام فى تشكيل مفهوم الخصوصية الروائية العربية.

ألا يعنى هذا ـ لو صح ـ تعدد الخصوصيات العربية بتعدد الأوضاع والرؤى العربية؟ وإذا صح كذلك، فهل هناك ما هو مشترك بين هذه الخصوصيات العربية المتعددة المختلفة مما يمكن أن نعده خصوصية قومية عامة للرواية العربية؟

أحسب أنه عندما يكون موضوع بحثنا هو خصوصية الرواية العربية المعاصرة، فإننا لا نملك أن نتجاهل أو نتجاوز الإجابة عن هذا السؤال.

على أننى أخشى أن يحصرنا هذا السؤال، على ضرورته، فى إطار الرواية داخل الأوضاع العربية وحدها، مما قد يفضى إلى تجاهل أن الرواية العربية، سواء بسواء كالأوضاع العربية غير منعزلة عن التأثيرات والتفاعلات السلبية والإيجابية لسياق اللحظة الحضارية التاريخية التى تعيش داخلها، والتى تتحقق ذاتيتها سلبا أو إيجابا فى مواجهتها. وهذا ما يمكن أن يثير ما نسميه بجدل الأنا والآخر أو الداخل والخارج فى تشكيل مفهوم الخصوصية العربية.

ولهذا، فإن تحديد الخصوصية الروائية العربية ليس قضية ذاتية أُحادية محصنة، بل تتضمن بالضرورة جدلا بين الذات والموضوع، وجدلا بين الخاص والعام وجدلا بين الأنا والآخر. وفى تقديرى أنه دون تحديد هذه الأشكال الثلاثة من جدل العلاقة بين هذه الثنائيات، لن يتاح لنا تحديد معالم خصوصية الرواية العربية تحديدا صحيحا. على أن هذه الأشكال الثلاثة من الثنائيات الجدلية لا تشكل قاراتٍ منعزلة عن بعضها وإنما تتبادل التأثر والتأثير.

على أن كثيراً من الكتابات ترى ـ وأنا أتفق معها ـ أن جدل العلاقة بين الأنا والآخر أو بين الداخل والخارج كان نقطة البداية فى نشأة الرواية العربية وفى إعطائها مصدرا

أساسيا لخصوصيتها، بل لعله أن يكون حتى اليوم من أبرز سمات هذه الخصوصية.

فلقد نشأت الرواية العربية في ارتباط وتواز مع سؤال عصر النهضة العربية: أين أنا من الآخر الغربي أساساً؟ وكان سؤالا ملتبسا، فهو إزاء ما كانت تستشعره الذات العربية من قهر إزاء العدوانية الأوروبية الاستعمارية، فضلا عما كانت تستشعره من دونية إزاء تقدّمه المعرفي والعلمي والحضاري عامة، ومركزيته الاستعلائية. وكان رد فعل الذات القومية، إزاء ذلك، هو الاستقواء بماضيها القديم سواء في تاريخها السياسي أو تراثها الثقافي. وظلت هذه العودة وهذا الاستقواء يشكلان خصوصية مسيرتها الروائية الإبداعية حتى يومنا هذا، وإن اختلفت مستويات هذه العودة إلى التاريخ والتراث والجذور الشعبية الأصيلة، كما اختلفت دلالاتها وخصوصيتها وأساليبها السردية.

ونستطيع أن نتابع هذه العودة المتصلة منذ الروايات التاريخية الأولى أواخر القرن التاسع عشر في روايات جورجي زيدان حتى تسعينيات هذا القرن في «ثلاثية» رضوى عاشور مثلا. حقا، لقد تطورت هذه العودة إلى التاريخ، من سرد للأحداث التاريخية سرداً تقريريا أو عاطفيا أحادي الاتجاه إلى بنية متراكبة، متعددة الرؤى والأصوات والعلاقات والإيحاءات، تتداخل فيها الأزمنة وتتنوع فيها أساليب السرد، وسنجد الأمر نفسه في مسيرة الروايات التي تستلهم التراث الثقافي في تجليه الفقهي والكلامي والصوفي. وبوجه خاص في كتابات محمود المسعدي وإميل حبيبي وجمال الغيطاني. سنجد استلهاما تراثيا عميقا في موضوعاتها وأساليب سردها، مبدعة بهذا أشكالا روائية متمردة على الأشكال الغربية التقليدية، متحررة من مركزيتها المهيمنة، معمقة الإحساس بخصوصية الرواية العربية.

وكذلك الشأن في الروايات التي تستلهم الأساطير والحكايات القديمة وكتب السحر والرحلات والسير في تراثنا الثقافي القديم. فـ (ألف ليلة وليلة) يستلهمها طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وجمال الغيطاني وهاني الراهب وغيرهم من الروائيين للخروج من الأبنية الحكائية التقليدية، وإبداع أشكال من الحكي الغرائبي والتغريبي وأساليب من السرد ذات عبق تراثي، مما يعمق الإحساس بالخصوصية العربية في رواياتهم.

ولعل الأساليب المختلفة من التناص التي تُزرع أو تنبثقُ في كثير من أساليب السرد الروائي المعاصر، والتي تتمثّل في إحالات نصيّة دينية أو تراثية أو أدبية، أن تدخل في هذا الاتجاه الروائي الذي يسعى ـ ولايزال ـ إلى تأكيد هويته العربية في مواجهة المركزية التقليدية الغربية المهيمنة، سواء بأشكالها السردية أو مدلولاتها ومضامينها.

على أن مواجهة الأنا القومية للآخر الغربي لا تتمظهر في هذه العودة إلى التاريخ والتراث فحسب، بل تتخذ أشكالا من المواجهة ذات الطابع السياسي والنضالي المباشر التي يعبر عنها العديد من الروايات العربية التي تزخر بحكايات النضالات الوطنية ضد الاحتلال الغربي أو الصهيوني في الساحات المصرية والفلسطينية واللبنانية والجزائرية والمغربية والليبية، وفي غيرها من الساحات العربية.

على أن غالبية هذه الروايات دون الغض من قيمتها الوطنية والإنسانية ـ تكاد تنبع خصوصياتها من أحداثها ومعطياتها الواقعية العملية أكثر مما تنبع من قيمتها السردية والدلالية ، وذلك على خلاف أنماط أخرى من الروايات التي تبرز خصوصيتها وهويتها العربية إزاء الهيمنة الغربية لا بأحداثها المباشرة أو بمعالم وأمكنة وشخصيات معينة، وإنما بما تتضمنه من رؤى ودلالات وقيم حضارية تبرز الاختلاف والتمايز بين الخصوصية الشرقية والخصوصية الغربية كما في بعض أعمال يحيى حقي والطيب صالح وعبد الحكيم قاسم ونبيل سليمان وغيرهم. وتكاد هذه الروايات أن تكون فصلا عربيا مما يسمى اليوم بأدب ما بعد الكولونيالية.

على أن هذه الروايات المعبرة عن جدل العلاقة بين الأنا والآخر، سواء بالعودة إلى التاريخ أو التراث أو المواجهة السياسية أو بالنضالية المباشرة، أو إبراز المفارقة الحضارية بين الشرق والغرب، لا تشكل الطريق الملكي الوحيد لإبراز الخصوصية العربية في الإبداع الروائي، وإن كانت قد بدأت

هذا الطريق. بل لعلها تبرز هذه الخصوصية أحيانا على نحو يغلب عليه الطابع القومى العام المجرد. فهناك أنماط أخرى متنوعة من الروايات التى تجاوز هذا التعميم بل التجريد القومى أحيانا، لتغوص فى الواقع الاجتماعى العربى فى هياكله ومستوياته وتناقضاته ومفارقاته وصراعاته وهمومه ومآسيه وتطلعاته وقضاياه المختلفة، بما يضفى على الخصوصية العربية طابعا عينيا مهما اختلفت وتنوعت أساليب التعبير والسرد. وهذا ما سبق أن عبرنا عنه بجدل الذات والموضوع وجدل الخاص والعام.

فالواقع الاجتماعى العربى، رغم ما تحقق له وفيه من مظاهر تنويرية وتحديثية عديدة، لا يزال تحديثا وتنويرا علويا «برانيا» ولايزال يرين عليه وتعشش فى جنباته أشكال مختلفة من القمع والقهر والفقر والأعراف المتخلفة والبطالة والفساد والتغريب وانعدام حرية الرأى والديمقراطية، فضلا عن تعاظم الاتجاهات القطرية، مما يفجر توترات إبداعية متنوعة فى الرواية العربية تزخر بالفضح والنقد والرفض والتمرد على الأوضاع السلطوية والاجتماعية والاقتصادية والقطرية السائدة. وتتخذ هذه الروايات أنماطاً مختلفة متنوعة من السرد الواقعى النقدى أو الغنائى أو الرمزى أو التهكمى أو الوثائقى أو حتى الريبورتاج الصحفى أو الأسطورى، بل تتداخل أحيانا هذه الأنماط السردية المختلفة فيما بينها فى النص الروائى الواحد، كما تستلهم أساليب من الإبداع الفنى السينمائى والمسرحى والفنون التشكيلية. ويكاد هذا النمط من الروايات أن يكون فى تقديرى أبرز ظواهر الرواية العربية المعاصرة.

فالملحمة الواقعية النقدية العظيمة التى تمثلها روايات نجيب محفوظ فى مسيرتها المتصلة والمتنوعة، وفى واقعيتها النقدية، تكاد تشكل تشكيلا إبداعيا جماليا التاريخ الوجدانى العميق لما يقرب من قرن كامل من المعاناة والصراع والتغير والتناقض والتطلع إلى تأكيد الذات الفردية والقومية فى حياة الشعب المصرى. وبرغم هويتها المصرية الحميمة، فإنها تكاد أن تكون فى جوهرها معبرة عن جوهر الأوضاع والمناخات العربية. ونجد الامتداد الإبداعى لهذا التوجه بأشكال سردية ومستويات دلالية مختلفة فى أعمال حنا مينا وعبدالرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس والطاهر وطار وغائب طعمة فرمان وعبدالرحمن منيف وعشرات آخرين.

كما نتبين أشكالا وتعابير أخرى أكثر حدة وحسما من حيث الرؤية الاجتماعية والسياسة والسرد الفنى، كما فى روايات صنع الله إبراهيم التى يغلب عليها الطابع الوثائقى، وأعمق فى رؤيتها الإنسانية الشاملة وفى رهافة سردها الفنى فى روايات بهاء طاهر، أو أكثر جرأة فى تخطى المألوف التقليدى السردى فضلا عن الدلالى فى روايات إداور الخراط وخليل نعيمى وغيرهم، أو فى الغوص فى الخبرات الخاصة والعرقية والريفية والشعبية والصحراوية والقبلية ومع جماعات المهمشين التى نجدها فى بعض أعمال الطيب صالح، وفى أعمال إبراهيم الكونى ومحمد مستجاب وخيرى شلبى، وغيرهم، وتبرز فى بعضها أشكال مستحدثة متنوعة من السرد الأسطورى والتهكمى والغرائبى.

وإلى جانب هذا تتزايد الكتابات النسائية التى تعالج بجرأة قضية الهوية الجنسية والمركزية الذكورية فضلا عن معالجتها مختلف القضايا الاجتماعية والقومية العامة والخاصة. وقد أكتفى بالإشارة إلى الرائدة لطيفة الزيات وسحر خليفة وإلى الكتابات الجديدة لسلوى بكر ولعروسية النالوتى ولهدى بركات وأحلام مستغانمى ونوال السعداوى ومى التلمسانى ونورا أمين وأخريات.

وعندما نتساءل أخيرا: أى هذه الخطابات الإبداعية المتنوعة الخصوصية أكثر تعبيراً عن الخصوصية العربية؟ قد نجد من يرى أن الروايات التى تستلهم التاريخ أو التراث الدينى والصوفى، والتى تستمد أساليب سردها من هذا التراث القديم هى أقرب هذه الخطابات تعبيرا عن الخصوصية العربية، بما تمتلئ به من معالم مكانية وشخصيات ودلالات معنوية وقيمية تستثير عبق الذاكرة التاريخية والذائقة التراثية المعبرة عن خصوصيتنا العربية. ومع تقديرى لما قدمته هذه الروايات التى تستلهم التاريخ والتراث ، وإقرارى بما حققته من إضافات جليلة مبدعة إلى الرواية العربية، فإنى أرى أن خصوصية الرواية العربية تنتسب أساسا إلى مدى تعبيرها الإبداعى عن الخبرات والتساؤلات والمشكلات المجتمعية الحميمة التى تشكل القسمات الجوهرية لوقائع خبرتها الحية

الخاصة، وفى تطورها وتفاعلها مع حقائق وخبرات عصرنا الراهن سواء كانت العناصر والمعطيات التى يعبّر بها عن هذه الخبرات، عناصر تراثية قديمة أو حديثة أو رمزية أو أسطورية، وأيا كان شكل السرد الذى تتخذه للتعبير عن هذا، سواء كان واقعيا، أو سحريا أو وثائقيا، وأيا كان مصدره الأصلى، مادامت قد تمت تبيئته وتمثله فى الخبرة الإبداعية الخاصة.

هل نستطيع فى النهاية أن نجيب عن سؤال خصوصية الرواية العربية المعاصرة؟ لعلى لا أضيف جديدا إلى ما سبق بقولى: إن هناك خصوصيات متعددة للرواية العربية المعاصرة سواء من حيث السرد الفنى أو الدلالة. وتكاد هذه الخصوصيات ـ على تنوعها التشكيلى والدلالى ـ أن تكون تعبيرا جماليا ونقديا عن تطلعها إلى التحرر من التخلف والقهر والقمع والتسلط ومن المحاصرة والتغريب والتغييب، من أجل تحقيق ذاتيتها الفردية والاجتماعية والقومية والإنسانية وتنميتها إلى غير حد. وهكذا أكاد أقول إن المشترك بين هذه الخصوصيات المختلفة للرواية العربية هو البحث عن الخصوصية والهوية المنتقصة أو المفتقدة، والسعى إلى استكمالها وتحقيقها وتأكيدها.

على أنى أضيف إلى ذلك أن البحث عن الخصوصية والهوية يكاد يكون هم أو خصوصية روايات أغلب كتاب بلدان الجنوب أو العالم الثالث عامة. وذلك لتشابه ظروف التخلف والتبعية والتمزق القومى أو الاجتماعى فيما بينها، وإن يكن لكل منها خصوصيته فى تحقيق هذه الخصوصية. نجد هذا بوجه خاص فى الروايات الأفريقية. ولعل كتابات سونيكا أن تكون مثالاً بليغا على ذلك، وكذلك الشأن فى روايات أمريكا اللاتينية عند أغلب روائييها.

تبقى كلمة أخيرة لابد منها.

إن الرواية العربية قد حققت إنجازات إبداعية لا تنكر فى مسيرتها لبلورة خصوصياتها القطرية والقومية المتنوعة. كما حققت وجوداً نسبيا فى التراث الروائى العالمى المعاصر وإن يكن لايزال فى بدايته.

على أنها لاتزال محاصرة بقيود المحرمات السياسية والدينية والعرفية والأخلاقية والقومية الضيقة التى تفرضها عليها وعلى الإبداع الأدبى والفكرى عامة مختلف الأنظمة والأوضاع العربية والاتجاهات الأصولية المتعصبة.

ولهذا ترتبط مسيرة الرواية العربية لتحقيق وتطوير خصوصياتها القومية بمعركة الدفاع عن التقدم والحرية والإبداع فى بلادنا العربية.



المعركة فى السوق
مكانة الرواية العربية فى السياق العالمى

روجـر آلــن*

من أهداف هذه الدراسة إلقاء الضوء على تعليقات بعض النقاد الغربيين على مؤلفات روائيين عربيين، هما نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف، منطلقا لبحث حالة الرواية العربية المعاصرة فى السياق العالمى.

وبعد عرض بعض الاقتباسات عن مؤلفاتهما ومناهجها النقدية التقييمية، الظاهر منها والمضمر، سأشير إلى بعض الآراء الممكن استنتاجها من هذه الاقتباسات، فيما يخص حاضر الرواية العربية ومستقبلها خارج نطاق العالم العربى نفسه فى السوق العالمية.

الاقتباس الأول هو ما تضمنه إعلان لجنة نوبل فى الأدب عن فوز نجيب محفوظ بجائزتها الأدبية فى أكتوبر عام ١٩٨٨. وكانت هذه مناسبة مهمة، دون شك، للرواية العربية لتجد نفسها قد دفعت إلى دائرة ضوء الاهتمام العالمى.

* جامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا، الولايات المتحدة الأمريكية.

والإعلان كما نتذكره أكد أهمية (الثلاثية) التى قرأت منها لجنة نوبل المجلدين الأولين عن الترجمة الفرنسية لفيليب فيجرو. وذكر الإعلان أيضا كلاً من (زقاق المدق)و (أولاد حارتنا) من الترجمة الإنجليزية لفيليب ستيوارت و(ثرثرة فوق النيل) ومجموعة قصص قصيرة God's World التى اعتقد أكثر المعلقين أنها مجموعة نجيب محفوظ (دنيا الله)، ولكنها كانت فى حقيقة الأمر تشير إلى مجموعة قصصية صدرت باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٣، وهو التاريخ نفسه المذكور فى إعلان لجنة جائزة نوبل، وقمت بترجمتها مع زميل مصرى هو الدكتور عاكف أبادير. وفى هذا الصدد أود الإشارة إلى نقطتين مهمتين: أولا، إن إغفال الإعلان فى عام ١٩٨٨ الذكر أو الإشارة إلى أى كتابات لنجيب محفوظ بعد سنة ١٩٦٩ (ولو أنه يجب على أن أذكر أن ذلك نتيجة مباشرة لعدم وجود نصوص مترجمة لأغلب رواياته الأخيرة حتى ذلك الحين)(١). وثانيا، إن تركيز

الإعلان فى المقام الأول على (الثلاثية) ـ التى لم تكن مترجمة للإنجليزية حينذاك ـ أدى إلى تجاهل النقاد الغربيين لمعظم أعمال محفوظ الأخرى فى الفترة التى تلت الإعلان وترجمة (الثلاثية) إلى اللغة الإنجليزية. وهذه الروايات الثلاث (الثلاثية) التى أصبحت جزءاً قطبيا من تاريخ الرواية العربية، والتى نشرت قبل إعلان لجنة نوبل بأكثر من ثلاثين عاما وفى عصر مختلف تماما فى حياة العالم العربى السياسية والاجتماعية، قد أصبحت الموضوع العصرى الذى يهم الغرب فى نهاية الثمانينيات. فمعظم النقاد الغربيين ركزوا اهتمامهم فى تلك الروايات على ما يمكن تسميته ببعد اللون المحلى من الصورة الحية التى أبدعها محفوظ للمجتمع القاهرى فى فترة ما بين الحربين العالميتين. ويمكن التنويه بأن قراءاتهم لـ(الثلاثية) أصبحت كما لو كانت روايات (الثلاثية) «ألف ليلة وليلة» المعاصرة، خاصة بعد إعطاء المجلد الثانى (قصر الشوق)، وهو اسم شارع فى القاهرة، العنوان ـ Palace of Desire ـ وفى هذا دليل على الطابع الاستشراقى فى هذه القراءات.[٢] والمفروض أن النقاد الغربيين كانوا يعطون أنفسهم الحق، عندما كانوا يعبرون عن استحسانهم للـ(ثلاثية)، أن يصفوا محفوظ بأنه «ديكنز القاهرة» أو «بلزاك القاهرة»، ومثل هذه التعليقات لم تعجبنى فى ذلك الحين ولم أغير رأيى فيما بعد. مازلت أذكر أنى سألت نفسى آنذاك: هل كان الدافع لفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل مبادرة لتهنئته على أن (الثلاثية) تمثل نقطة إكمال مرحلة فى تطور الرواية العربية، وهى عملية قد اشترك فيها عدد كبير من المفكرين المرموقين، أو أن مواهب محفوظ الشخصية أوصلته إلى نوع من الامتياز واعتلاء قمة ثقافية أدبية فى مشروع طويل، كان الهدف الرئيسى المضمر منه هو إنتاج نسخة طبق الأصل للرواية الأوروبية (خاصة الرواية الأوروبية فى القرن التاسع عشر)، ولكن باللغة العربية، فى النصف الثانى من القرن العشرين؟

ومن وجهة نظر معاصرة، واستمرارا على المقياس الدولى العريض، يمكن التساؤل عما إذا ما كان دور الرواية العربية لا يزال يتمثل فى الاقتداء بنموذج صيغت مقاييسه فى بيئة أخرى، أم أن هناك إمكان توفر الفرص للروائيين العرب للاشتراك بمؤلفاتهم الإبداعية فى حركة الرواية العالمية؟ فإذا كان، فمتى يتم ذلك؟

سوف أترك هذه الآراء الغربية مؤقتا. دعونا نعترف أن نجيب محفوظ قد نجح فى عصر ما قبل ١٩٦٧ فى أن يؤسس الرواية العربية تأسيسا متينا وفر لجيل جديد من الروائيين ميدانا واسعا مفتوحا على مصراعيه للارتقاء والتطور والتجربة والتوسع فى عدة مناهج مثيرة. ولكن محفوظ نفسه لم يعتبر فن الكتابة مهارة ثابتة لا تتغير ولا تتطور؛ بل إن رواياته فى الستينيات تعد نموذجا واضحا للتغير فى تطبيقه المبادئ الروائية عن سوابقها (والثلاثية واحدة منها)، بينما رواياته الأخيرة تقرر مواكبته عملية التطور الروائى المستمرة. ومن المعروف أنه ينضم إليه بذلك جيل من الروائيين أذكر منهم: محمد برادة وأحمد المدينى ورشيد بوجدرة وإبراهيم الكونى وجمال الغيطانى وصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وحنان الشيخ وإلياس خورى ورشيد الضعيف ـ هؤلاء الكتاب وكثيرون غيرهم وجهوا مسلك الرواية إلى موضوعات وتقنيات جديدة فى ميادين متنوعة؛ منها منطق السرد والتناص وعبر النصية وتنوع استخدام مستويات اللغة وأساليبها. وما يثير اهتمامى، بوصفى مؤرخا للرواية العربية، هو النتائج المترتبة عن هذه التطورات والتجارب، ومنها إعادة البحث فى المراحل الأولى لتراث الرواية العربية ، وعلاقاتها المهمة بسوابقها، إضافة إلى ما قام به بعض الروائيين من إدماج بعض نتائج هذه البحوث فى مؤلفاتهم الروائية. فالمعارضات الساخرة (Pastiches) عند عبقرى روائى مثل ما نجد فى بعض روايات جمال الغيطانى للأجناس وللنصوص العربية الكلاسيكية والعنوان والإطار التقليديين لرواية (الوقائع الغريبة...) لإميل حبيبى، مما يدخل القارئ لعبة مفارقة معقدة، وكذلك السرد المكسور عند إلياس خورى؛ كل ذلك يذكرنا بأمثلة عديدة من التراث الأدبى القريب والبعيد، كما تذكرنا روايات محمد شكرى مثلا ـ بصورة واعية ومباشرة ـ بالعلاقات بين الرواية والسيرة الذاتية، وتشير إلى ضرورة إعادة النظر فى (الساق على الساق) لأحمد فارس الشدياق ودورها فى تطوير الوعى الروائى فى العالم العربى، فى حين أن بناء الرواية عند الغيطانى وحبيبى وأساليبها يعيدان إلى الأذهان

أصداء المقامة، ومثلها الحديث فى هذا الأثر المهم (حديث عيسى بن هشام) للمويلحى[٣].

ولقد حاولت مدة طويلة جدا من خلال دراسة الرواية العربية من الخارج أن أضع هذه التطورات فى الاعتبار، وفى سياق ما يمكن تسميته بالتوتر ـ أو المفاوضة كما تشاؤون ـ بين عوامل التشابه والاختلاف فى الرواية العربية ونظائرها فى التراث الروائى الغربى. لذا، فقد كنت أخصص فصلا من كل طبعة لكتابى عن الرواية العربية للقيام بدراسة نقدية لرواية تحاول ـ على الأقل فى رأيى ـ أن تختلف اختلافا واعيا عن التراث الروائى الغربى. وكان هذا هو السبب الذى جذبنى إلى دراسة رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف فى الطبعة الأولى من الكتاب فى السبعينيات[٤]، وفى الطبعة الثانية من التسعينيات (نزيف الحجر) لإبراهيم الكونى[٥]. و لن أبحث هاتين الروايتين هنا، لكننى أود أن أشير ـ بشأن نجيب محفوظ والنظرة الغربية للرواية العربية ـ إلى أن أعمال نجيب محفوظ التى تعكس هذه الاتجاهات والصفات للرواية العربية المعاصرة هى (ملحمة الحرافيش) و (رحلة ابن فطومة) و (ليالى ألف ليلة)، وربما كانت أكثرها إثارة فى هذا السياق (أصداء السيرة الذاتية)؛ ففى هذه الأعمال استخدم محفوظ أنواعا متنوعة من النصوص القديمة وأسماء معروفة للتعبير عن أفكاره الحديثة فى الصيغة الروائية. وبالعودة إلى ما ذكرته فى بداية عرضى هذا، يمكننى أن أعلن أن هذه الروايات التى ترجمت إلى اللغة الإنجليزية لم تنل إعجاب عامة القراء فى الغرب، الذين عبروا بطريق القوة الشرائية عن تفضيلهم لمحفوظ (الثلاثية) وروراياته فى الخمسينيات على الروايات الأخرى.

أما الاقتباس الثانى فهو عن عبد الرحمن منيف. فإذا كانت فكرة وجود مقياس لجنس الرواية ـ وقد ازدهرت داخل الثقافة العربية ـ فكرة مضمرة فى النظر إلى محفوظ ـ «ديكنز القاهرة»، فقد أصبح هذا الموقف أكثر وضوحا فى تعليقات الروائى الأمريكى المشهور جون أبديك، فى مقالته النقدية عن النص المترجم لرواية منيف (مدن الملح: التيه):

إنه من المؤسف حقا أن السيد منيف، كما يبدو، ليس من المستغربين إلى حد الكفاية in-sufficiently westernized حتى ينتج سردا يشابه ما نسميه برواية. فصوته صوت مفسر فى مخيم قبيلة campfire explainer، ولا يوجد فى كتابه هذا أى أثر لحس المغامرة الخلقية للفرد الذى يميز جنس الرواية منذ (دون كيخوته وروبنسون كروزو) عن الأسطورة والخبر التاريخى.

وبعد عدة سطور:

(مدن الملح) رواية محظورة بالمملكة العربية السعودية. وحظر الروايات فى السعودية له غرابة لطيفة فاتنة مثل فكرة حظر النراجيل فى مدينة مينابوليس[٦].

والآن، نعود إلى مكانة مؤلفات محفوظ سالفة الذكر: هل من الممكن أن نستنتج من آراء أبديك والمنطق الغريب فيها قائلين إن محفوظ من الفائزين فى السوق العالمى
٢١ احتذائه القدوة الغربية، وإن منيف من الخاسرين؛ لأنه قرر ألا يحتذيها وآثر عليها الإحياء، بطريقة دقيقة، لبعض الصفات الأصيلة للسرد التقليدى العربى والتاريخى منه على وجه الخصوص؟

وعلى أى حال، يقرر هذا الاقتباس الثانى فكرة سيطرة ثقافة غربية غير قابلة للتحدى على جنس الرواية وعلى ميادين تطورها المختلفة التى عبر عنها أبديك بصراحة، و ـ يجب أن يقال ـ بروح استكبار تثير الدهشة. ويبدو من هذا الرأى أن الغرب «يملك» ناصية الرواية؛ ومن ثم فالطريق إلى الشعبية العالمية هو التمثيل والاحتذاء. أما الاختلاف فهو على الأقل يثير مشاكل عديدة. ومن الواضح أن ذكر النراجيل وتداعى الصور المتعلقة بها يعكس سيطرة عقلية لم تزل تنظر إلى الشرق الأوسط بالعدسات الاستشراقية، وهى عقلية نقرأ بحثا عن أبعادها المختلفة فى رواية عربية من أحسن أمثلة هذا الجنس الأدبى على المستوى العالمى؛ وهى (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. ومما يعكسه نقد أبديك ليس جهله التام بتراث الرواية العربية وسوابقها، ومحاولة منيف فى احتذاء التقاليد السردية فحسب، بل عدم اعترافه بأن البحوث

الجارية لأصول الرواية على المستوى العالمى، ولمصادرها الثقافية العديدة، تقتضى منهجا أكثر احترازا فى عملية تقييم الروايات والقصص من حضارات عالمية مختلفة. ويبدو أن أبديك يتوقع من الرواية العربية أن تحيى وتمثل عهدا، فى تطور جنس الرواية، لاقى فيه أهم حوافزها فى تصوير حركات الطبقة الأوروبية المتوسطة بعد الثورة الصناعية وظهور المدنية الحديثة. ومن المعترف به أن نوع الرواية هذا لم يزل يحتفظ بشعبية واسعة بين القارئ العادى فى الغرب، وأكثر ظنى أن هذه الظاهرة يمكن أن نسندها إلى الأوساط الشعبية الأخرى، ويرجع ذلك بوجه خاص إلى التليفزيون والأفلام. ولدينا مثل واضح فى شعبية جين أوستن فى السنوات الأخيرة. وفى هذا الصدد، أود الإشارة إلى نقطتين مهمتين: أولا، الرواية نفسها معرضة لعدة تحولات متوقعة فى بنيتها العضوية؛ ولذلك تحدى المختصون فيها أى قالب تاريخى يشابه النمط الثابت المذكور أعلاه، الذى يبحث عن أصوله فى (دون كيخوته) لسيرفانتس وأسلوبه المتعمد لهدم تقاليد جنس الرومانس. وفى ميدان البحوث الأدبية لتراث الرواية، هناك عدة دراسات للرواية القديمة، وما يطلق عليه الرواية قبل الرواية، داخل التقاليد الغربية للسرد. ومن الواجب كذلك أن نضيف إلى دائرة أبحاثنا الآثار الأدبية المكتوبة فى ثنايا الحضارات العالمية الأخرى مثل (حكاية كنجى) من التراث اليابانى. وقد دعت مؤخرا مارجريت آن دودى إلى ضرورة اتساع كل من الإطار الزمنى للرواية ومبادئها النوعية حتى يمكن ضم الكتابات النسائية المختلفة من عصور سالفة[٧]. وثانيا، فى عصر ما بعد الاستعمار من الأصعب بكثير تطبيق عدة مقاييس قد استعملت فى محاولة للتفريق بين الحضارات وأجناسها الأدبية الأصيلة. ويجدر هنا الإشارة إلى دور الواقعية السحرية عند جبرييل ماركيز وزملائه فى تطوير فن الرواية، وإلى براعة الأسلوب الفائقة عند روائيين وروائيات عدة من الهند، وأيناتيى وإيشجورو ونور الدين فرح وسلمان رشدى وأهداف سويف، وكلهم ألفوا روايات بالإنجليزية، وكذلك الطاهر بن جلون وأمين معلوف ورشيد أبو جدرة بالفرنسية. وعبد الكبير الخطيبى لا يكتب روايات بالفرنسية فحسب، بل يحلل بطريقة بارعة جدا هذا التمازج metissage الذى يتصف به جيل كامل من الروائيين الذين يستطلعون المسافة الواسعة الموجودة بين الحضارات التى يسكنون فيها؛ وبذلك يساهمون فى عملية دفع الرواية إلى اتجاهات جديدة مثيرة[٨]. وخلاصة القول، إن الرواية هى ظاهرة متعددة الثقافات وعبر الثقافات، وإن أى محاولة فى احتكار السيطرة على أنماطها التطورية هى عملية غير مفيدة تماما، بل لا معقولة. هناك كتاب عرب قد قدموا إضافات مهمة جدا لتطور الرواية على المستوى العالمى. والرواية المكتوبة باللغة العربية وصلت الآن إلى مرحلة من التطور يمكن فيها الاشتراك فى هذه العملية. وفى هذا السياق، يثير الاهتمام أن فوز روائى عربى بجائزة نوبل أثار اهتمام قراء الرواية فى الغرب، كما أثار فى الوقت نفسه عملية نقل الثروة المتنوعة للرواية المعاصرة ـ وأضيف هنا الأكثر عربية ـ إلى السوق العالمى التى لم تزل فى مراحلها البدائية.

ولكن، لدينا الآن سؤال متعدد الأبعاد: كيف يمكن أن نقدم هذه الحركة الروائية العربية المتنوعة الثرية والمبدعة لجمهور القراء فى السياق العالمى الأوسع؟ فى هذا المجال، مثل كثير من المجالات الأخرى، من أهم المفاهيم التعاون والاتصالات، أو بالأصح الاهتمام المتزايد بهذين المجالين. وفى أى بحث لهذا الموضوع من الممكن أن أبدأ الحوار داخل العالم العربى نفسه. ولكنى أفضل، وأنا أدرس، أو أدرس خارج المنطقة ـ ومن منطلق تخصصى وتدريسى فن الترجمة ـ أن أركز تعليقاتى الأخيرة فى هذا المجال. فسأقدم هنا صورة من الولايات المتحدة الأمريكية لطبيعة مشروع توسيع مكانة الرواية العربية العالمية ومداه. لقد احتكرت بيع الكتب فى أمريكا، وإلى حد ما فى إنجلترا، سلاسل مكتبات كبرى مثل Borders و Barnes and Noble أدى امتداد تأثيرها لا إلى إغلاق عدد كبير من المكتبات الصغيرة المتخصصة فحسب، بل إلى فرض أنواع الكتب التى يسهل تسويقها على الناشرين. وبمناسبة اشتراكى فى مؤتمر الرواية زرت مكتبة Borders المحلية للبحث عن الرواية العربية على رفوفها، وعثرت على عدد لا بأس به من مؤلفات ثلاثة كتاب عرب: الروايات المترجمة لنجيب محفوظ الذى لم يزل يتمتع بشهرته مابعد نوبل ـ وإن كانت بعض رواياته كما أشرت

سابقا أكثر رواجا من الأخرى ـ والمؤلفات الكاملة تقريبا لخليل جبران الذى لم تزل حكمه وقصصه العاطفية تجذب اهتمام المراهقين، وعدة مؤلفات لنوال السعداوى التى تضمن لها مواقفها النسوية ومواجهتها لما تسميه بالقيم الدينية البطريركية (Patriarchal) جمهورا واسعا. وبالإضافة إلى هذه الأسماء، وجدت بعض الكتب المفردة لروائيين آخرين، مثل (الزينى بركات) لجمال الغيطانى و (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف و (حكاية زهرة) لحنان الشيخ. وقد أصدرت هذه الكتب دور نشر كبيرة فى أوروبا والولايات المتحدة؛ وبذلك أصبحت أسماؤهم وكتبهم جزءا من سلع المكتبات الكبرى، وأتيحت لهم الفرصة ـ وهى عادة قصيرة المدى ـ لدخول ميدان قراءة الروايات فى هذه البلدان. وإذا أشرت إلى نقطة أقل إيجابية فمن الواجب أن أقول إن الترتيبات المالية التى كانت جزءا من المفاوضات المتعلقة بنشر بعض هذه الروايات أدت إلى ارتفاع كبير فى توقعات المؤلفين بالنسبة إلى عوائد الترجمة. وإذا كان هذا الوضع قد أفاد فعلا بعض المؤلفين، فقد كان جمهور القراء أحيانا من الخاسرين. وما عادت النصوص المترجمة، مثل (ما تبقى لكم) لغسان كنفانى و (الوقائع الغريبة..) لإميل حبيبى متوفرة فى الأسواق الإنجليزية لأسباب تتعلق بعقود النشر.

واهتمامى فى هذه الدراسة لا يقتصر على مشروعى الترجمة والنشر فقط، بل يتضمن نقطة لها الثقل نفسه؛ ألا وهى التسويق. ليس خافيا على أحد أن الروايات العربية التى أشرت إليها فى محضر بحثى ليست الوحيدة المترجمة. وإذا توسع ميدان البحث إلى الميدان الأكاديمى وطرقه للنشر، وأضفنا إليه أسماء مجموعة من المطابع الصغيرة التى تتخصص فى نشر النصوص الأدبية الأجنبية المترجمة، وجدنا قائمة الروايات العربية المتوفرة للقراء باللغة الإنجليزية أكثر تمثيلا، فيما يخص المناطق والموضوعات والأجناس التحتية وأسباب السرد وحتى المراحل الزمنية[٩]. وعلى الرغم من أن اشتمال بحث المجال الأكاديمى بمترجميه ومطابعه قد جعل الرواية العربية المترجمة متوفرة، فإن غالبية الأسماء فى تلك القائمة لم تصل أبدا إلى رفوف المكتبات الكبرى؛ مما يترتب عليه بقاء الرواية العربية المترجمة محصورة داخل البيئة الأكاديمية التى تنتجها. وهنا، من الإنصاف أن أشير إلى أن العلاقة بين النشر والتسويق التى ذكرتها عاليه لا توجد بالدرجة نفسها فى الأسواق الفرنسية والألمانية التى تمكنت فيها عدة دور نشر ومكتبات صغيرة ـ على الأقل حتى الآن ـ من الاحتفاظ بمكانة مرموقة نسبيا[١٠].

إن المشروع الذى وصفت هنا بعض ملامحه لزيادة عدد قراء الرواية العربية على المستوى العالمى هو فعلا مشروع كبير. وما يجعلنى أكثر تفاؤلا هو حدوث تطورات عدة سأذكر منها اثنين فقط. أولا: عزم جيل جديد من المتخصصين فى الأدب العربى فى الغرب على التفرغ للترجمة. فإذا كان أكثر مترجمى الجيل السابق من هيئة التدريس فى الجامعات ـ أمثالى وتريفور ليجسيك ومحمد مصطفى بدوى فى الترجمة للإنجليزية وميشيل باربو فى الترجمة للفرنسية ـ فقد انضمت مجموعة جديدة منها هارتموت فاندريش وبيتر ثيرو وكاترين كوبهم ومارلين بوث وفراسيس لياردى إلى عميد المترجمين دنيس جونسن ديفيز فى التفرغ للمشروع الكبير السابق ذكره. أما الثانى، فهو تأسيس عدة مشروعات لتنظيم عملية الترجمة المستمرة؛ وأكبرها بروتا PROTA الذى تديره الشاعرة والناقدة الفلسطينية المشهورة الدكتورة سلمى الجيوسى، والذى أصدر عددا كبيرا من المجموعات (أنثولوجيات) من مختلف الأجناس الأدبية، منها الشعر الحديث، والمسرح، والأدب الفلسطينى، وأدب الجزيرة العربية، والروايات، والقصص ـ تحت الطبع حاليا ـ وعدد كبير جدا لمؤلفات كتاب عرب فى مجلدات مفردة. ولدور نشر أخرى مثل الهيئة المصرية العامة للكتاب وسندباد فى فرنسا وللينوس فى سويسرا ـ فى الألمانية ـ قوائم طويلة للنصوص المترجمة، ولكنها تتشابه مع منشورات «بروتا» فى محدودية أسواقها اللغوية، وفى تسويقها. ولذلك، يجب علينا أن نرحب بالمبادرة الجديدة المسماة «ذاكرة المتوسط» Memoires de la mediterranée التى تخطط لترجمة المؤلفات العربية إلى خمس لغات أوروبية على الأقل فى الوقت نفسه، من خلال التعاون بين المترجمين فى كل من الترجمة نفسها والنشر والتسويق[١١].

من خلال نجاح مشروعات مثيرة مثل «بروتا» و«ذاكرة المتوسط»، تصبح درجة الإبداع الروائي عند العرب أكثر وضوحا وتوفرا لجمهور عريض من القراء. وهذه المشروعات تحتاج إلى التأييد على المستويين المحلى والعالمى، وإلى التمويل أيضـا. لذا، يجب علينـا، بالطبع، أن نعطى للمـؤلفين والمؤلفات وللمترجمين والمترجمات ثمن نشاطاتهم. ولكن يجب أن أضيف إلـى ذلك ـ وهـو ما حاولت أن أشير إليه فـى هـذه الدراسة ـ قائلا: إن إكمال ترجمة رواية وحتى نشرها، ليـس إلا بـداية عملية تسويق طويلة. لنتصور معا زمنـا فى المستقبل القريب تصبح فيه الرواية العربية، إلى جانب مؤلفات تولستوى وبلزاك ومان، جزءا من المنهج الدراسى العام فى المدارس الغربية. من أجل تحقيق هذا، أمامنا فعلا مشروع طويل المدى؛ أساسه الثقة بمواهب الروائيين العرب.

هوامش:

(١) يجب على أن أذكر القارئ بأن جائزة نوبل جائزة تحكمها مجموعة صغيرة من المفكرين السكندنافيين الذين يأخذون على عاتقهم الاطلاع على المؤلفات الأدبية لمختلف الحضارات العالمية على أوسع نطاق. وبالإضافة إلى ذلك، يجب الإشارة إلى حقيقة أخرى مهمة، وهى أن اللجنة المسؤولة تقرأ المؤلفات فى ثلاث لغات أوروبية، الإنجليزية والفرنسية والألمانية، بجانب السويدية والنرويجية. ولذلك ليس أساس اختيارهم للمرشحين امتياز مؤلفاتهم الكاملة، ولكن إمكان استخدام النصوص المترجمة لمؤلفات الكاتب بوصفه انعكاساً صحيحاً لعدد مؤلفاتهم وامتيازها. وفى سياق المناقشات حول مسألة «الجدارة» التى جاءت فى أعقاب إعلان فوز **نجيب محفوظ** بالجائزة، من الواضح أن هذه الحقيقة كانت إما غير معروفة أو منسية. انظر: كتاب كييل إسبمارك Espmark **جائزة نوبل فى الأدب**، بوستون: هول ١٩٩١. ومقالى فى مجلة **الأدب العالمى اليوم World Literature Today**، خريف ١٩٨٨ ـ ص ص٢٠١ ـ ٢٠٣ وشتاء ١٩٨٩، ص٥ـ٩.

(٢) فى استطراد قصير هنا، يمكن أن أخبر القارئ بسؤال وجهته إلى زملائى الأساتذة فى جامعتى وهو: لماذا تقرأ رواية **قصر الشوق قبل بين القصرين**، فأجابوا ـ ولو بشئ من الخجل ـ أن العنوان جذبهم إلى **قصر الشوق** Palace of Desire. ويمكـن أن نضـيـف أن العنوان يطابق توقعـاتهم «الألف ليلية» مطابقة دقيقة. وإذا تابعنا هذه الفكرة وبحثنا موضوع الترجمة مـن حيث هـو نمـط للسيطرة الثقافية، لسألنا لماذا يجب على مترجم نص عربى أن ينقل أسماء شوارع القاهرة إلى اللغة الثانية؟ هـل يتوقـع القارئ العـربى وهو يقرأ رواية عن باريس أن يعثر على ذكر مروج الفردوس أو على الجزيرة الطويلة وهو يقرأ سكوت فتزجيرالد؟
وبحثت هذا الموضوع بالتفصيل فى مقال «وقع النص المترجم»، مجلة أدبيات (الإنجليزية) مجلد ٤، رقم ١، ١٩٩٣، ص ص ٨٧ ـ ١١٧.

(٣) ومما يترتب على ذلك هنا هو إعادة النظر فى رأيى السابق عن كتاب المويلحى المشهور حديث عيسى بن هشام. ففى كتابى **A Period of Time**، أشرت إلى أن حديث عيسى بن هشام ليس رواية، ولكنى تبينت وأنا أنظر إلى الوراء من مسافة زمنية أطول أنه من الأفضل القول إنه ليس رواية تطابق التعريفات الغربية الضيقة لهذا الجنس الأدبى. انظر: **فترة من يود الزمن A 1Period of Time**، ردغ كتب إيثاكا ١٩٩٢.

(٤) عبد الرحمن منيف، **النهايات**، بيروت: دار الآداب، ١٩٧٨. ونشرت ترجمتى للكتاب **Endings** فى١٩٨٧، لندن، كتب Quartet.

(٥) انظر: روجر آلن، **الرواية العربية**، مطبعة سيراكوس، ١٩٩٥، ص ص٢٤٤ ـ ٢٥٨.

(٦) جون أبديك فى مجلة **New Yorker**، ١٧ أكتوبر ١٩٨٨، ص ص١١٧ ـ ١٢١.

(٧) انظر: أ.ر. هيزرمان (Heiserman) **الرواية قبل الرواية**، شيكاجو ١٩٧٧، ومارجريت آن دودى (Doody)، **تاريخ الرواية الحقيقى**، نيو جرسى ١٩٩٦.

(٨) حضرت اجتماعا للجنة القصة فى ديسمبر ١٩٩٦ الذى انعقد فى مقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، حيث ناقش كثير من الحاضرين الصعوبة التى يلاقونها فى الحصول على كتب منشورة داخل العالم العربى، وأشاروا إليها بوصفها مشكلة جوهرية فى حياتهم الأدبية. انظر ـ كذلك ـ مقال الغيطانى «التواصل الممكن الصعب»، **أخبار الأدب**، ٣١ أغسطس ١٩٩٧.

(٩) من هذه المطابع أذكر المطابع الجامعية فى آركنسو وكاليفورنيا وسيراكوس وتكساس، وفى إنجلترا كتب ساقى وكوارتيت Quartetوجارنيت Garnet ومطبعة بسيجياتا (Passeggiata) فى كولورادو.

(١٠) هنا، أذكر مطابع سندباد ولاكيس وسوى Seuil في فرنسا ولينوس في برن، عاصمة سويسرا. وقد حققت هذه المطبعة تحت رعاية هارتموت فاندريش مكانة مرموقة في السوق الألمانية. وفازت ترجمة **نزيف الحجر** لإبراهيم الكوني بالجائزة الوطنية السويسرية، باعتبارها أحسن رواية أجنبية صدرت في عام ١٩٩٦.

(١١) من بين المؤلفات المنشورة حتى الآن: **سيرة مدينة** لعبد الرحمن منيف، و**أوراق شخصية** للطيفة الزيات، و**يوم الجمعة يوم الأحد** لخالد زيدان.

ومن المشتركين في المشروع: Yves Gonzalez Quijano (فرنسا)، و Hartmut Fahndrich (سويسرا ـ ألمانيا)، و Isabella Camera d'Afflitto، و G. Plarilla (الأندلس).



وضع الرواية العربية
فى حقل ثقافى غير «روائى»

فيصل دراج*

حين كتب مصطفى صادق الرافعى إلى طه حسين، متحديا أن يجارى كتابته فى تقليد القدماء، أجاب السيد العميد: «أما نحن فنريد أن يفهمنا الناس، كما نريد أن نفهم الناس، لهذا نتحدث إلى الناس بلغة الناس... نحن أحياء نحب الحياة ولا نحب الموت»(١). انطوت إجابة العميد على عناصر متعددة، تؤكد، مجتمعة، ضرورة التغيير والصراع بين القديم والجديد. فبين الإبداع والمحاكاة القامعة فرق، هو الفرق بين إعادة إنتاج الموروث وإنتاج جديد غير مسبوق، أو هو الفرق بين ذات كاتبة، تنسخ ما تعلمته بأدواته ولغته ومنظوره، وأنا مبدعة تعلن عن حضورها المستقل الطليق فيما تقرأ وتكتب. إضافة إلى هذا، فإن الذات المستقلة، وهى حرة وطليقة، تخبر عن حريتها فى اعترافها بحرية ما هو خارج عنها، أى بحرية الناس الذين تحاورهم وتعمل معهم وتكتب لهم. وهى فى هذا، لا تعترف بحرية الناس، إلا بقدر ما تؤكد حقهم فى القراءة والكتابة وضرورة وجود لغة مجتمعية لا مراتب فيها، تعبر عن انتقال الثقافة من حيز الخاصة إلى حيز العامة. والقول بأنا مستقلة، تنقض الذات المستلبة والممتثلة، كما الانتقال من كتابة ضيقة وزخرفية إلى كتابة واضحة تتجه إلى الناس، إقرار بالتحول وبالتاريخ الإنسانى، الذى يترجم بانزياحه المستمر عن زمن راكد إلى زمن لا يعوزه التغير والتبدل. وهذه العناصر مجتمعة، التى تفصل بين ما كان وما يكون، ترى فى المستقبل المفتوح مرجعا لها، وتعرض عن كل منظور يرى فى الماضى جذرا له، سواء كان الجذر ذهبيا أم حاضنا لوقائع بشرية عادية حظها من البريق قليل.

زمن الرواية: زمن الانتقال من الواحد إلى المتعدد:

تعيّن العناصر التى وردت فى رد طه حسين على الرافعى زمنا جديدا، هو: زمن الحداثة الاجتماعية. ومع أن

---

* ناقد فلسطينى.

طه حسين احتفل بالبشر قبل أن يحتفى بالقراءة والكتابة، فإن ما قصد إليه، وبلغة أخرى، هو: مجتمعية علاقات الكتابة والقراءة، التى تحتضن أطروحتين تحددان معنى الثقافة فى الزمن الحديث. تقول الأطروحة الأولى: لا تتحقق الثقافة، بالمعنى الحديث، إلا فى مجتمع يعى أفراده حقهم فى الوجود، وحريتهم فى الرفض والقبول والمحاكاة، أى فى مجتمع جديد ينتقل فيه «الناس» من وضع أقنعة بشرية مبهمة إلى وضع ذوات حرة لها خصائصها المميزة لها عن غيرها. وتقول الأطروحة الثانية: تصبح الثقافة ممكنة فى مجتمع جديد أنجز لغة مجتمعية لا مراتب فيها، تتوزع على كاتب هجر الكتابة الزخرفية المحترفة وعلى قارئ يميز بين اللغة الزخرفية الضيقة ولغة الحياة.

وتشكل هاتان الأطروحتان مرجع كل ممارسة اجتماعية حديثة، فعلا سياسيا منظما كانت، أو إبداعا متميزا، يعطف الخيال على اللغة وأشياء أخرى، ويطرق أبواب الرواية.

تنتمى الرواية إلى زمن الحداثة الاجتماعية، الذى يحدد القارئ والكاتب علاقتين مجتمعتين، والذى يعين ذاته أيضا، من حيث هو زمن تاريخى جديد، فينقل العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه. يكسر القارئ، فى الزمن الجديد، احتكار القراءة، ويطالب بلغة جديدة ذات وظائف جديدة ومواضيع تفرض أحوال اللغة الجديدة. ويتحرر الكاتب من ثنائية المتلقين والاستظهار ومرجعية النص ـ المثال، ويخبر عن وجوده فى توليد نص جديد يحاور ما سبقه ويضيف إليه جديدا. وفى الحالتين، يبدو الماضى زمنا انقضى، ويبدو الحاضر زمنا نجيبا أنجب ذاته بذاته سواء استعار من الماضى بعض ما يحتاج إليه، أو خلق ما يلزمه بعيدا عن الماضى ومواده المتآكلة.

ومهما تكن العناصر التى تبنى قوام الحداثة الاجتماعية، فإن الرواية ـ وهى جنس أدبى حديث ـ تبدأ بالعنصر الذى يوافق خصوصيتها، والذى يتمثل، أولا وقبل كل شئ، فى الذات الإنسانية الحرة التى تخلف وراءها، شيئا فشيئا، زمن الكليات المغلقة، لتدخل إلى زمن الخصوصيات المفتوحة.

تتعامل الرواية مع إنسان محدد الاسم، جاء من الناس وينتمى إليهم، ويبحث عن مصيره مفردا، أو مع بشر يقاسمونه المصير ولا يختلسون من فرديته شيئا. ولأن الرواية تنسج السيرة الذاتية لإنسان تساوى مع غيره، فإنها تكون، فى مستوى منها، سيرة لغيره من البشر. بل يمكن القول، إن الرواية سيرة لواحد من الناس محدد الاسم والمصير، وهى فى اللحظة عينها، سيرة لبشر لا يعرفونه، كما لو كانت السيرة الفردية الروائية دائما، سير أخرى تحايثها وتفيض عنها، لأن البشر الذين تحدث عنهم يختلفون متساوين ويتساوون فى مدار الاختلاف. غير أن تعددية السيرة فى الكتابة الروائية لا تعود إلى مبدأ المساواة، الذى يوحد بين البشر على مبعدة من المراتب والألقاب المخلوقة، إنما ترجع أولا إلى التاريخ الاجتماعى المحدد الذى إن اعترف باختلاف البشر، عاد فوحدهم، ولو بقدر، فى المصير الذى يصلون إليه. ولهذا، فإن الرواية تستدعى الفردية المستقلة فى اللحظة التى تستحضر فيها التاريخ الاجتماعى الذى تصوغه ويصوغها؛ ذلك أن الرواية، بسبب حداثتها، تعترف بالمتبدل والمتغير، أى بالتاريخ المنفتح على المجهول، الذى لا يلتفت إلى ينابيعه الذهبية المفترضة، إلا فى أزمنة عارضة.

ولعل اقتران الرواية بالتاريخ، هو الذى يربط بينها وبين القرن التاسع عشر، من حيث هو قرن التاريخ بامتياز. فقد جعل هذا القرن من التاريخ نهرا متدفقا يفتش عن مصب ذهبى، ووضع الإنسان فى قارب ذهبى يسحبه النهر المتدفق رضيا. ولم تكن جمالية المستقبل وغنائيته بعيدة عن عوالم الكشوفات العلمية وسقوط اللاهوت وانبثاق الشعب من الرعية، ومغامرات الاكتشافات الجغرافية التى تنصب الإنسان سيدا على ذاته وسيدا على الكون. وفرض هذا كله، ربما، صيغة الإنسان الجديد، الذى جذره فى ذاته، وذاته أرض لكل جذر محتمل، وأكد الفردية الإنسانية المكتفية بذاتها مبتدأ للكتابة الروائية ومرجعا لها.

تتعدد وجوه التاريخ الذى استولد الرواية وتتحد، لاحقا، فى عنصرين أساسيين، يمثلان جديدها الحاسم، أولهما: الانتقال من سير العظماء الذين يقفون فوق البشر ويحددون مراتبهم، إلى سير البشر الذين ينكرون المراتب المقيدة كلها.

وثانيهما: نقض الواقع القائم بواقع متخيل آخر، إن صح القول، ذلك أن الرواية لا تكون ما هى، إلا إذا انطوت على واقع محتمل ينفى القائم ولا يعيد إنتاجه، ويوحى أن الواقع يوجد فى صيغة الجمع، ويتشكل، بلا انقطاع دون أن يلتقى بشكله الأخير أبدا. يحيل هذان العنصران على مبدأ الحرية الذى يلازم الرواية ويقترن بها، حيث العنصر الأول يضئ الفضاء الخارجى الحر الذى تتحرك فيه، وحيث ثانى العنصرين يكشف عن الحرية الداخلية فى الرواية، إذ تبنى ما تشاء من العوالم فى علاقات الكتابة، وتتطلع إلى عوالم مختلفة خارج الكتابة. وقد لمست مارت روبر هذه الحرية، فى مرجعيتها المزدوجة، حين ربطت بين الديمقراطية والرواية ربطا لا انفصام فيه: «لا ديمقراطية دون رواية، ولا رواية دون ديمقراطية» أو بلغة أخرى: «توجد الرواية حيث لا يسود الحكم التيوقراطى، ولا وجود للرواية حيث يسود الحكم التيوقراطى»(٢).

ومثلما أن الديمقراطية، الترجمة التاريخية النسبية لمفهوم الحرية، ترد، فى علاقتها بالرواية، إلى مرجع خارجى وآخر داخلى، فإن مفهوم الفردية الإنسانية الحرة يترجم ذاته خارج الكتابة الروائية وداخلها أيضا. فهو، فى ترجمته الخارجية، يشير إلى الزمن التاريخى الذى يستولد الرواية، والذى ينصب الإنسان مرجعا لذاته ولغيره معا، وهو، فى ترجمته الداخلية، يشير إلى شكل الفردية فى الممارسة الكتابية. فالرواية لا تتعين بالفردية المباشرة التى تكتبها، بل بالأسلوب الكتابى الذى تتكشف فيه الفردية وتتميز من غيرها، أى بانزياح أسلوبها عن الأساليب المسيطرة واختلافها عنها. يضئ الانزياح الكتابى معنى الفردية فى العملية الكتابية، ويكشف، أولا، عن معنى المتعدد الذى يوافق زمن الرواية، لأن الانزياح يستمد معناه من الظواهر القائمة التى ينزاح عنها. ولم يكن باختين مخطئا حين ربط بين الرواية ودلالة المتعدد، فى أقاليمه المختلفة، سواء أكان ذلك فى الحيز الروائى والعناصر التى يحيل عليها، أم كان فى الحيز الثقافى العام الذى تولد فيه الرواية وتتفاعل معه، كما لو كان ميلاد الرواية، بوصفها ظاهرة اجتماعية، أثرا لمتعدد اجتماعى وتتويجا له.

يتضمن القول بالمتعدد الكتابى حوارا بين أجناس معرفية متعددة، تخبر عن تقدم اجتماعى عام، يقطع مع المرجع ـ الأصل فى ألوانه المحتملة، ويعترف بالاستقلال الذاتى للعلاقات الاجتماعية، بدءا بالفرد المتمرد على وجود الرعية، وصولا إلى العلم الحديث الذى يشكك حاضره فى معطيات أمسه. يقول باختين:

> إن الوعى اللغوى الغاليلى وحده هو الذى يمكن أن يكون كافيا وملائما لعصر الاكتشافات الفلكية والرياضية والجغرافية العظيم، الذى حطم محدودية العالم القديم وانغلاقه على ذاته، كما حطم نهائية القيم الرياضية ووسع حدود العالم الجغرافى القديم، وهو عصر ـ عصر النهضة البروتستانتية ـ حطم التمركز اللفظى للعصور الوسطى(٣).

يحتفل باختين بسقوط العالم القديم والمراجع المغلقة والمعايير المتناهية والتمركز اللفظى، مؤكدا حوارية المعارف المتعددة التى حققت استقلالها الذاتى، ومحتفيا، فى اللحظة عينها، بوعى لغوى جاليلى، أى بشكل من الفكر، والفكر هو اللغة، يتعامل مع المتعدد والمفتوح واللانهائى، ويقطع مع المعرفة ـ الأصل ومع الزمن الضيق، الذى يشد الظواهر المختلفة إلى أصل ثابت وقديم، ويرى فيما هو خارج الأصل أطيافا شاحبة وزوائد نافلة لا أكثر. يشير الزمن الروائى، من حيث هو زمن حوار المعارف المتعددة، إلى وضع الرواية الملتبس. فهى ـ من ناحية ـ جنس أدبى سوى له زمنه التاريخى الخاص به والمعايير التى تعين استقلاله، وهى ـ من ناحية ثانية ـ جنس أدبى لقيط، ذلك أنها مستعدة أبدا أن تلتهم أنواع المعارف جميعها؛ تأخذ بما قال به علم التاريخ وتهضم الوثيقة التاريخية، وتتكئ على معطيات علم النفس وتنعت ذاتها «رواية نفسية»، وتستند إلى معطيات علم الاجتماع وتعيد صياغتها، وتدرج فى سطورها الأطروحات الفلسفية وتعيد تركيبها، إضافة إلى الأسطورة وقصص الأديان... غير أنها وهى تلتهم ما تلتقى به على موائد المعارف الأخرى، تكشف عن ديمقراطية الزمن الذى صاغها، وتعلن عن ارتقاء المعرفة الإنسانية. فزمنها

الديمقراطى يستبين فى انهيار مرتبية المعارف؛ إذ كل نوع معرفى يحاور غيره ويمده بمعرفة ليست فى حوزته. وهذا ما جعل فرويد، رائد علم النفس التحليلى، يرى فى العمل الفنى مرجعا لتفسير الأحلام، وحرّض إنجلز على تقريظ بلزاك الذى تزخر روايته بمعطيات تتجاوز ما قال به علماء الاقتصاد والاجتماع، ودفع لوسيان جولدمان إلى إيضاح معنى التشيؤ وصنمية السلعة وهو يقرأ رواية آلان روب جرييه. ويتضح ارتقاء المعرفة الإنسانية فى تركيبة العمل الروائى التى هى مرآة لتكامل المعارف وتكافلها المستمر، كما لو كانت المعرفة الحديثة لا تنهض إلا بعون معارف أخرى تقف جانبها، أى بمعرفة تتحاور معها فى حقل المساواة وفى مدار الحوار المفتوح.

ينتج الانتقال من الواحد إلى المتعدد «الوعى اللغوى الروائى» الذى يدفع، فى تميزه، التعدد اللغوى الروائى إلى حدوده القصوى. فروائية العمل الروائى، إن صح القول، أثر لانزياح لغة الفرديات الروائية عن كل مرجع لغوى وحيد، أو أثر لفرديات مختلفة تفصح عن فرديتها بلغة هى صورة عنها. يقول باختين:

> فما يتصف به الجنس الروائى ويتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة. ولكن على اللغة، كى تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة، وتقترن بصورة الإنسان المتكلم.(٤)

يربط باختين بين الرواية و «التنوع الكلامى» الذى يحيل على تعددية بشرية وعلى تعددية داخل الوعى الإنسانى ذاته. وما التنوع الكلامى المقصود إلا مرآة لذوات حرة، تعيد تركيب المخزون اللغوى الاجتماعى إلى ما لانهاية. ومع أن باختين يرى أن الكلمة الروائية تتصور وتصوِّر فى آن، فإن التصوير فى بعديه يرد إلى سؤال ثانوى، أى تقنى إن صح القول، طالما أن السؤال الأساسى يرتبط بالمتخيل ويحيل عليه، أى يرتبط بشكل من الوعى يرى الواقع فى صيغة الجمع لا فى صيغة المفرد ويرى التعددية الكلامية صورة له وبرهانا عليه.

يفصح القول الروائى عن عنصرين لا يتكون خارجهما، أولهما تحول اجتماعى ـ تاريخى يهدم أحادية المراجع فى ألوانها المختلفة، وثانيهما القدرة على توليد وتطوير المتعدد فى مجالات مختلفة. وفى الحالتين، يحدث الزمن الروائى عن زمن تاريخى قطع من زمن سابق عليه، سواء جاء القطع كليا، أو بقى مجزوءا فى فضاء هجين تختلط فيه أزمنة غير متساوية. ولعل الفرق بين القطع الجزئى والقطع الكلى هو ما أملى على باختين قراءة التاريخ فى شكله الأدبى، كأن يفرق بين زمن الملحمة وزمن الرواية، كما لو كان الاختلاف بين هذين الجنسين الأدبيين مرآة لزمنين تاريخيين متعاقبين ومختلفين. يقول فى هذا المجال:

> فى الملحمة أفق واحد وحيد، أما فى الرواية فعدة آفاق، والبطل يفعل عادة فى حدود أفقه هو. ولهذا السبب ليس فى الملحمة متكلمون بوصفهم ممثلى لغات مختلفة. المتكلم هنا هو، فى الواقع، المؤلف وحده، والكلمة هنا هى كلمة المؤلف الواحدة والوحيدة. وفى الرواية يمكن أيضا إبراز بطل يفكر ويفعل (ويتكلم أيضا بطبيعة الحال). لكن هذه العصمة الروائية بعيدة عن اليقينية الملحمية الساذجة (٥).

إن الفرق بين هذين الجنسين الأدبيين هو الفرق بين تاريخ يقول بالواحد المتناظر والساكن فى وحدته المتناظرة وتاريخ مغاير ينكر اليقين والثابت والأصل الذى لا يتفرع إلى أصول. وفى هذا كله تكون الرواية، ربما، جنسا أدبيا ومجازا تاريخيا معا. كأن الفضاء الروائى مرآة للارتقاء الفكرى والمعرفى واللغوى، الذى لا يأتلف مع أحكام ضيقة تستقر هادئة فى كهوف صامتة.

ميلاد الرواية العربية والمتعدد الغائب:

لم تلتق الرواية العربية فى أزمنة ولادتها، ولا فى الأزمنة اللاحقة، ربما، بزمن اجتماعى يحتفل بحوارية المعارف المتعددة فولدت جنسا أدبيا مرذولا، وتطورت دون أن تغادر هامشيتها، ما عدا حالات قليلة، كأن الزمن الهجين، الذى استولدها، قد خلف وراءه وليدا معوقا يتحرك فى فضاء

اجتماعي ينكر المتعدد ولا يعرف حوارية المعارف المختلفة المستقلة بذاتها.

رأت الرواية العربية النور فى حقل ثقافى تلقينى مسيطر - والسيطرة لا تلغى النقيض - قوامه سلطة النص الدينى المؤول ملحميا، بلغة باختين، وسلطة البلاغة المؤولة دينيا. تعين النص الدينى مرجعا شموليا للعالم، يحكم، بلا حوار، الإيديولوجيات النظرية والعملية فى آن، وينظر إلى المعارف ويقف فوقها، فاصلا بين «المعارف النبيلة» و«المعارف الدنيئة» وواضعا الفرق بين المحلل والمحرم والمقبول والمكروه. ولأن شكل الفكر هو شكل اللغة التى يتجلى فيها، فقد احتضن النص الدينى بلاغة لغوية خاصة به، اعتبر ما عداها هرطقات لغوية، تعبر عن العوام أو عن كتاب مارقين يشاطرون العوام اهتماماتهم. اكتفى النص الدينى المؤول، كما بلاغته، بالمجرد الذى لا يتقاطع مع التاريخ، وبمعاييركتبية تنظر إلى الكلمات ولا تكترث بمواضيعها. فالفضيلة كلها تقبع، كاملة، فى كتب لا زمن لها، مما يجعل أسئلة البشر فى حياتهم اليومية عارضة ويجعل ممن يقترب من أسئلة الحياة «صحفيا» مارقًا لا يعرف اللغة الجوهرية ومقامات الذين يستظهرونها. وفى حقل ثقافى مضمونه التأويل النصى المقدس وشكله البلاغة المتوارثة المغلقة، لم يكن بإمكان «الوعى اللغوى الجاليلى» أن يعثر على مكان له، ذلك أن هذا الوعى لا وجود له دون وجود تعددية معرفية مشخصة ومنظور للعالم يتضمن التعددية ويعيد إنتاجها. ومنظور كهذا يستمد حركيته، أى اعترافه بالنسبى واستنكاره للمطلق، من مشروع يسعى إلى تحقيقه، يقوم فى المستقبل ويرى فيه حاكما للأزمنة الأخرى.

يتكشف الحقل الثقافى العربى المسيطر فى نهاية القرن الماضى، وهو الزمن الذى يشهد بدايات الرواية العربية، فى ثلاث شهادات تنويرية، جاءت على أقلام عبد الرحمن الكواكبى ومحمد عبده وقسطاكى الحمصى. وتحكى النصوص الثلاثة عن استبداد المؤسسة الدينية التى هى وجه آخر، ربما، لمؤسسة سياسية تحتاج إلى الاستبداد وتمكنه، وتسبغ شرعية على ما يقول بالكلى واليقينى والتراتبى، وعلى كل مايخلق مسافة مقدسة بين المعارف والقارئ والحاكم والرعية. واتكاء على فلسفة المسافة يؤثم القول باختلاف البشر وبتعددية العقول البشرية، ويكفر القول بتعددية المعارف وتساويها فى المرتبة، ويضطهد كل اجتهاد ينادى بالتنوع الكلامى ويرمى بالتمركز اللغوى إلى لا مكان. وهذه الفلسفة، وقوامها المرتبية الصارمة، المدثرة بالمقدس، تبجل مقولة الأصل وتكرمها، وتتهم بالمروق كل مقاربة جديدة تفتش عن بداية مستقلة لها، بعيدا عن الأصول الجاهزة، وعلى مبعدة عن زمن ذهبى أول، يرى فيما تلاه انحدارًا مستقيما إلى أزمنة آسنة.

يقول عبد الرحمن الكواكبى فى (طبائع الاستبداد):

> المستبد لا يخشى علوم اللغة، تلك العلوم التى بعضها يقوم اللسان، وأكثرها لهو وهذيان... وكذلك لا يخاف المستبد من العلوم الدينية، المتعلقة بالمعاد والمتخصصة بما بين الإنسان وربه... ترتعد فرائص المستبد من علوم الحياة، مثل الحكمة النظرية والفلسفة العقلية وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع والسياسة المدنية والتاريخ المفصل... وغير ذلك من العلوم التى تكبر النفوس وتوسع العقول وتعرف الإنسان ما هى حقوقه...(٦)

إن نص الكواكبى شهادة على سياق معيش، يئد العقل ويكفر ما يوقظ النفوس المضطهدة، سياق مستبد، وعارف لغاياته ووسائله، يفصل بين «العلوم الجوانية» و «العلوم البرانية»، ويرى فى علم ما لا يرى أشرف العلوم، وفى «العلم البرانى»، الذى يسائل المرئى، علما خبيثا يستولد الأسئلة الخبيثة. يربط الكواكبى بين الاستبداد و «علوم اللغة والدين»، وبين الاستبداد ونقض ما يتيح تعددية المعارف والحوار الذى توقظه التعددية وتمليه.

وإذا كان الكواكبى قد قرأ جوهر الاستبداد فى تجلياته المختلفة، فإن الشيخ محمد عبده قد قرأ وجها من وجوهه، وهو يعمل على إصلاح طرق التدريس فى الجامع الأزهر. والوجه المقروء هو الإيديولوجيا الدينية التى تحولت إلى سلطة عليا على المعارف جميعا، تفتح الأبواب لما يوافق أغراضها وتوصد الأبواب فى وجه كل علم لا يرتضى أن يمتثل إلى

قواعدها. وبسبب هذه السلطة، التى تحتكر المقدس وتلوذ به، لم يستطع محمد عبده أن يتقدم بمشروعه الإصلاحى، القائل بـ «علوم برانية»، إلا بعد التماس فتوى دينية، كما لو كان قبول المعرفة العلمية لا يستوى إلا بضمان خارج عنها ويفوقها مرتبة، الأمر الذى يحول المعرفة العلمية، وفى التحديد الأخير، إلى عنصر تائه من عناصر الإيديولوجيا الدينية. كتب محمد عبده إلى الشيخ التونسى الفاضل محمد بيرم قائلا:

> ما قولكم رضى الله عنكم: هل يجوز تعليم المسلمين العلوم الرياضية مثل الهندسة والحساب والهيئة والطبيعيات وتركيب الأجزاء المعبر عنها بالكيمياء وغيرها من سائر المعارف، لاسيما ما ينبغى عليه منها من زيادة القوة فى الأمة... أفيدوا الجواب لا زلتم مقصدا لأولى الألباب(٧).

غير أن «أولى الألباب» لم يقعوا على ما ينبغى الوقوع عليه، لأن شيخ الأزهر، آنذاك، وضع من الشروط ما يكفى لرجل الدين أن يرى فى «الحقل العلمى» اختصاصا من اختصاصاته المتعددة، أو يحول البحث العلمى إلى فولكلور دينى. ولعل العودة إلى ما قال به باختين عن «الوعى اللغوى الجاليلى» المرتبط بعلم الرياضيات والفلك والجغرافية، تكشف عن غياب الحقل الثقافى ـ الاجتماعى الموافق لـ «التنوع الكلامى» الذى لا تكون الكتابة الروائية ممكنة إلا به.

يضئ قسطاكى الحمصى فى كتابه (منهل الوراد فى علم الانتقاد)، الصادر فى عام ١٩٠٧، ما حدّث عنه الكواكبى وما أظهرته فتوى محمد عبده. فالكتاب يبحث عن الأسباب التى نصرت «الانتقاد الأدبى» فى الغرب ومنعت ظهوره فى الشرق يقول:

> ولهذا السبب عينه، نجد أكثر التآليف عندنا وأوسعها تآليف العلوم الدينية، ثم تأتى بعدها الصرف والنحو، لأنهما يتعلقان بعلوم الدين أيضا، ثم اللغة لأنها تتعلق أيضا بالدين...(٨)

ولا مجال لقبول العلوم الأخرى. (يكمل الحمصى)، مثل الفيزياء وعلوم الحياة والرياضيات، إلا إن كانت تعزز القول الدينى وتخدم أغراضه. تنقسم المعارف إلى مراتب، منها النبيل والشريف وعالى المقام، ومنها ما انخفض وتدنى، وصولا إلى الدنئ والمنبوذ، كما سيظهر عند ظهور (حديث عيسى بن هشام) ورواية (زينب). يمكن القول بشكل آخر: إن كانت أحادية المرجع فى الحقل السياسى تحول ما خارج المرجع الأول إلى رعية، فإن أحادية المرجع فى الحقل الثقافى ترد ما عداه إلى «رعية مكتوبة»، أى إلى كتابة لاذاتية لها، مسوغها خارجها أو لا مسوغ لها على الإطلاق.

ومع أن الأمر يدور حول مراتب المعرفة فى مجتمع قائم على المرتبية الصارمة المدثرة بالمقدس، فإن شكل المرتبية يشى بمجتمع لم يتعرف الزمن الحديث، لأن الحداثة تعنى الانتقال من الواحد إلى المتعدد، ومن العلم الوحيد إلى علوم متعددة مستقلة بذاتها، تنتج مواضيعها وأدواتها وغايتها الخاصة بها. فالقول بالعلم الوحيد يصادر إمكانات ظهور علماء آخرين فى علوم أخرى، بقدر ما يحتكر جمهرة القراء ويمنعها عن الذهاب إلى أشكال جديدة من القراءة. فعلم الحقوق يحيل على القضاة، وتشكل علم الاقتصاد يتطور على يد اقتصاديين، مثلما أن نشوء الرواية يستدعى بشرا يكتبون الرواية لقراء لا يكتفون بالتآليف الدينية.

تنزاح الكتابة الروائية، من حيث هى كتابة جديدة، عن شكل الكتابة المسيطرة. غير أنها، تنزع، فى اللحظة ذاتها، إلى كسر احتكار الجمهرة القارئة وزعزعة طقوس القراءة المسيطرة. وهذا الأمر هو الذى يربط بين الظاهرة الروائية ومجتمعية علاقات القراءة والكتابة، كما لو كان شرط تحقق قراءة الرواية وجود قارئ مجتمعى، بلغة المتعدد لا بلغة المفرد. يقول بيير بورديو:

> يزامل تطور نظام الإنتاج الثقافى سيرورة تمييز، يولدها تنوع الجمهور، الذى يوجه إليه المنتجون المختلفون نتاجهم.(٩)

لا ينفصل تمايز الجمهور القارئ عن تمايز المعرفة فى حقل ثقافى ـ اجتماعى معين، حيث تؤسس كل من العلاقتين لذاتها بنية خاصة، لها وسائل إنتاجها ومعاييرها وتراكمها. وتتيح هذه البنية المتميزة، فى الحقول المعرفية المختلفة، توليد

التاريخ الخاص بهذه المعارف، أى إنتاج النظرية البحتة، التى تسمح بقراءة الظاهرة فى أطوارها المختلفة. يقول بورديو:

> إن سيرورة التمايز بين الحقول الممارسة تنتج شروطا ملائمة لبناء نظرية «بحتة» (فى الاقتصاد، السياسة، القانون، الفن...) تعيد إنتاج التمايز السابق للبنى الاجتماعية التى كونتها.(١٠)

وبالتأكيد، فإن النظرية «البحتة»، التى يقول بها بورديو، لا تستوى إلا مع معارف أنجزت استقلالها الذاتى، أى أنتجت من تاريخها الخاص المعايير التى تحاكم مسيرتها وتقوّمها.

الرواية العربية وعمومية النص التنويرى:

إن كان النص الأدبى لا ينفصل عن البنية الثقافية العامة، فإن هذه البنية، كما تصفها شهادات الكواكبى ومحمد عبده وقسطاكى الحمصى، لا تؤمّن للنص الروائى الوليد المواد والوسائل التى يحتاجها. ولذلك ولد النص الروائى العربى معوقا. وواقع الأمر، أن النص الروائى، المعوق الولادة، لم يولد نصا مستقلا ومكتفيا بذاته، بل جاء بوصفه علاقة خاصة فى نص تنويرى لا يتخفف من العمومية، مما يسمح بالحديث عن نص تنويرى عام، تشكل الرواية أحد وجوهه. فلم تلتق الرواية ، كما الأجناس المعرفية الحديثة، بالأسباب التى تسعف نشوءها المستقل، فاتكأت على «روح العصر» الذى يرفض المرجعية الأحادية داخل المعارف وخارجها. ولهذا السبب، فإن عصر التنوير العربى لم يعط، فى بداياته الأولى، علوما مستقلة بذاتها، مراجعها فيها، بل استولد نصا عاما معاديا للأحادية، أى معاديا للاستبداد الذى يأمر بالواحد ويرفضه وينكر المتعدد. وهذه الولادة المعوقة عينت النص التنويرى سلبا، يتعين بما يرفضه قبل أن يتحدد بما يبنيه. وربما يكون التعيين السلبى سببا فى انزياح النص التنويرى عن موضوعه، كما لو كان رفض المرجعية الأحادية ـ وهو موضوع عام ـ هو الموضوع الوحيد، الذى تلتقى فيه العناصر المختلفة التى شكلت النص التنويرى. ويبدو هذا جليا فى كتابين رائدين ينتميان إلى حقل النقد الأدبى. وأول الكتابين (فيكتور هوجو العرب ـ تاريخ علم الأدب) الذى كتبه روحى الخالدى فى بداية هذا القرن.(١١) فالكتاب، كما يومئ عنوانه، يتعامل مع شاعر فرنسى شهير ويقارن بين شعره المتقدم وتأخر الشعر العربى عن اللحاق بمنجزات العصر الأدبية. غير أن القراءة المتأنية لكتاب الخالدى تبين أن «النقد الأدبى» فيه هو وجهه الأضعف، ذلك أن وجهه الحقيقى مشغول بتأويل معنى الحرية والحديث عن «الفتنة الفرنسية» أى بشرح معنى الثورة الفرنسية والاستبداد الذى يحول بين الأدب والارتقاء. فالنقد الأدبى، لدى الخالدى، قناع للولوج إلى موضوع آخر يتجاوز الأدب ويتعداه. ولايختلف الأمر لدى قراءة كتاب قسطاكى الحمصى، فـ (منهل الوراد فى علم الانتقاد) يتحدث عن تطور العلوم وارتقائها، وأسباب الارتقاء والتطور، أكثر مما يقدم شيئا مفيدا فى النقد الأدبى.

لم تنحرف الرواية العربية الوليدة عن النص التنويرى العام الذى تنتمى إليه. فقد سلكت سبله وأخذت بما يأخذ، فاتخذت من ذاتها قناعا ، مرسلة بوجهها الحقيقى إلى مكان آخر، حدوده الحرية والاستبداد. وقد يكون من حاول كتابة الرواية، فى طورها الأول، عارفا بأصول الكتابة الروائية أو جاهلا بها، غير أنه لم يكن يجهل، بالتأكيد، الشروط الاجتماعية التى تسمح بولادتها ودلالة المجتمع الذى ينتج قارئا يقبل على قراءة الرواية. يقول فرح أنطون فى تقديمه لعمله (المدن الثلاث):

> وهذا الكتاب... معروف من عنوانه. وقد سميناه رواية على سبيل التساهل، لأنه عبارة عن بحث فلسفى اجتماعى فى علائق المال والعلم والدين، وهو ما يسمونه بأوروبا بـ «المسألة الاجتماعية»، وهى عندهم فى المنزلة الأولى من الأهمية لأن مدنيتهم متوقفة عليها...(١٢)

فالرواية، إذن، ليست برواية، بل هى غلاف لكتابة أخرى تتعامل مع المسألة الاجتماعية التى تجعل الرواية ممكنة وقابلة للاستمرار. ومثلما أن فرح أنطون (١٨٧٤ ـ ١٩٢٢) قد كتب رواياته فى بدايات هذا القرن، ورأى فيها قناعا لطيفا لكتابة أخرى، فإن فرنسيس فتح الله مراش (١٨٣٥ ـ ١٨٧٤) قد سبق فرح أنطون فى غايته ومسعاه، وذلك حينما كتب عام ١٨٦٥ «رواية» شبيهة بعنوان: (غابة الحق) التى

وضع لها عنوانا ثانويا هو: «كتاب سياسى اجتماعى فلسفى». ولعل قراءة عناوين الفصول فى عمل مراش تكشف عن «العمومية التنويرية» التى يقصدها الكتاب. تبدأ الرواية بفصل أول عنوانه: «الحلم»، يقول:

ولما عرنتى لحج الرقاد وجدت ذاتى متخطرا فى برية واسعة وكان يظهر لى عن بعد غابة عظيمة ذات أشجار ضخمة عالية بأغصان متكاثفة الأوراق ملتفة بعضها على بعض بنوع أنه لا يمكن لأشعة الشمس أن تخترق قبابها الشاهقة الواصلة إلى كبد السماء لكثرة التفاف غصونها واندغامها.(١٣)

غير أن الحلم مدخل إلى فصول لاحقة تنحى الغابة وظلالها بعيدا وتتفرغ لحديث معقد عن السياسة والمدن الفاضلة وتهذيب النفوس. ولذلك تتلو الحلم «الهواجس»، ثم تأتى «مملكة الروح»، إلى أن تصل «السياسة والمملكة، التمدن، قواد البشر» مرورا بـ «العبودية، تثقيف العقل وتحسين العوائد والأخلاق...». يبدأ الحلم فى الصفحة الأولى ويزول ولا يصحو إلا فى الصفحة الأخيرة. وبين الصفحتين اللتين انكمش فيهما الحلم، يقوم حديث سياسى اجتماعى يتأمل مبادئ الثورة الفرنسية، أو يسائل ذاته بعقل قلق عن أسباب ارتقاء الممالك وانهدامها، وعن الإنسان الواجب بناءه من أجل مجتمع جديد هزم آثار التخلف والبهيمية.

إن ما فعله فرنسيس مراش كان قد سبقه إليه أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧) حين كتب، فى منفى دفع إليه دفعا، رائعته (الساق على الساق) عام ١٨٥٥، التى اختلطت فيها السيرة الذاتية بأدب الرحلات وامتزج فيها نقد الاستبداد بأدب المقامات. ومع أن الشدياق يضع «الساق على الساق» متخذا وضع الراوى الذى يسرد حكاية، فإن حكايته، فى شجريتها المزهرة، تحكى وجوه الحرية المختلفة. وهو ما أشار إليه فواز طرابلسى وعزيز العظمة فى تقديمهما لبعض أعمال الشدياق، حين كتب:

الساق على الساق هو أولا وأخيرا، وبين بين، كتاب فى الحرية، بل هو كتاب ـ حرية: حرية المعتقد وحرية الهزل. حرية الملاحظة وحرية السخرية. حرية الخيال وحرية الغرائز. حرية الفضول وحرية فى الأسلبة إلى حد الهلوسة. حرية اللغة، حرية الرفض...(١٤)

وحرية الملاحظة هى حرية العقل يبنى ويحلل، يسأل ويجيب، بعيدا عن الجاهز الذى لا يحتمل السؤال. وحرية السخرية هى التخفف من وطأة ما أخذ شكل المقدس ولم يكنه، وحرية الجسد إعادته إلى طبيعته الأولى قبل أن يرزح تحت ثقل قيود مختلفة متكئة على شرعية زائفة... وتكثف الحرية وجوهها المختلفة فى تعامل حر مع اللغة يستجيب للرغبة ويكسر عبوس القواميس وأوامرها المتزمتة. ومثلما أن الكواكبى يحدث عن فضائل الحرية الغائبة وهو يفصل فى رذائل الاستبداد المقيم، فإن الشدياق يحطم الأوثان جميعا وهو يشير إلى أرض جديدة هبت عليها رياح الحرية.

إن كان بإمكان الخيال أن يبنى ما شاء من العوالم، فإن الخيال الأدبى العربى، فى شكله التنويرى، قد قصد العالم الذى حرم من العيش فيه، والذى يبدأ بالاستبداد وينتهى إلى الحرية، أو ينطلق من الاستبداد، من حيث هو وجود لا عقلانى، ويصل إلى العقل بعد أن تخفف من تشوهه وأعاد تأويل العالم بشكل سوى. ولذلك سيلاحق المويلحى عقلا تحرر من سباته، وسيبنى محمد حسين هيكل روايته الأولى على أفكار الحرية الفردية والمجتمعية والعقد الاجتماعى. ولن تكون كتابات جبران والريحانى إلا صياغة أخرى، وفى سياق آخر، للكتابات السابقة...

تفضى الملاحظات السابقة، ربما، إلى نتيجتين، تقول الأولى: ولدت الرواية العربية داخل عمومية تنويرية، ندعوها بـ «النص التنويرى»، إذ الرواية تعيد قول غيرها، وإذ القول الآخر يقول ما لقنه للرواية بشكل مختلف، ذلك أن «النص التنويرى»، فى ألوانه المختلفة، لم يميز قوله، بلغة بورديو، ولم يعثر على أرض ثابتة يذيع منها هذا القول. فالنص التنويرى، وهو نص هجين يعوزه الاتساق، تكون فى جملة من الثنائيات المتعارضة: الشرق/ الغرب، الاستبداد/ الحرية، العلم/ الإيمان... وفى حدود هذه الثنائيات كان ينقد القول المسيطر

بقول متلعثم لم يعرف التشكل، وعلى الأرضية الإيديولوجية التى يقررها القول المسيطر. وتقول النتيجة التالية: ولدت الرواية العربية داخل المستوى السياسى (صراع الحرية والاستبداد ومرتبية المعارف)، لأن المستوى الثقافى ـ الأدبى الموافق لها كان غائبا، بقدر ماكانت غائبة الأسباب التى تسمح بوجوده. بين هذين الحدين ولدت «رواية التنوير» كرواية قيمية ـ أخلاقية، رواية فكرانية، إن صح القول، تفتش عن زمن غائب بوسائل تتوزع على الحضور والغياب أيضا.

مع ذلك، فإن الرواية العربية التى لازمت النص التنويرى، المعين بعموميته، استطاعت لاحقا أن تنفصل عن النص ـ البداية، وأن تتحول إلى نص مستقل بذاته، ينتج بنية تحتية خاصة به، تحتضن الروائى وقارئ الرواية و «النقد الروائى» وحوار النصوص الروائية... غير أن مصير النص التنويرى لم يساوق مصير النص الروائى ويوازيه، فظل الأول، باستثناء حالات قليلة، يدور فى عموميته، أو يصل إلى ما هو قريب من التمييز ثم يرتد عنه، فى سيرورة معوقة لا تطرق أبواب التراكم المعرفى إلا قليلا. تمردت الرواية على الواحد ـ الأصل وأعطت تعبيرها التعددى، دون أن تلتقى بمتعدد المعارف الاجتماعية الذى يسائل «نظريتها الممكنة»، ويجعل من بناء نظرية فى الرواية العربية أمرا ممكنا. والأمر واضح ولا لبس فيه: فإذا كان الاستقلال الذاتى للمعارف هو شرط بناء «نظرية بحتة» خاصة بها، فإن الرواية العربية لم تعثر على «نظرياتها البحتة»، لأن العلوم الاجتماعية اللازمة لذلك لم تحقق، لأسباب عدة، استقلالها الذاتى.

الرواية السوية فى حقل ثقافى معوق:

ما الأسباب التى أتاحت تطور الرواية العربية؟ وما الأسباب التى رمت بالإعاقة على العلوم الاجتماعية التى يحتاجها بناء نظرية فى الرواية العربية؟ يستدعى السؤالان، كما كل سؤال ثقافى، إشكالية الدولة، التى تحدد أجهزتها المتعددة أشكال مجتمعية علاقات القراءة والكتابة. يستبين معنى الأجهزة المقصودة بموقفها من جملة العناصر التى تجعل الحقل الروائى ممكنا، ينطوى على: تعددية المعارف، حوارية المعارف المختلفة، تراجع المرتبية، «الوعى اللغوى الجاليلى»، الإنتاج الموسع لقارئ حديث... ومع أن هذه العناصر ترد إلى حقل روائى وإلى حقل ثقافى مجتمعى فى آن، فإن حضورها، أو غيابها، هو الذى يعلن عن حضور «مجتمع الرواية» أو عن غيابه، أى عن حضور مجتمع حديث، أو عن حضور مجتمع هجين، تراجعت فيه الأمية ولم تتقدم فيه القراءة الروائية.

ينفتح سؤال حوارية المعارف المتعددة، فى علاقته بالرواية، على سؤال الدولة المهيمنة التى، وبسبب هيمنتها، غادرت زمن الاستبداد، ولو بشكل نسبى. فالدولة المهيمنة، أى الدولة الديمقراطية، أثر لحوار مجتمعى، سمته التعدد والاختلاف؛ حوار يعكس المتعدد والمتغير، ويطرد الأحادى والثابت، ويقرر الاجتهاد والتنوع عرفا يوميا. وعلى خلاف الدولة المهيمنة، التى تقبل بالحوار والتعليم، تفرض السلطة المستبدة التلقين والاستظهار وتنكر المتعدد، فى أحواله المحتملة، مجسدة الأحادية فى صورها المختلفة. وتتحول المعارف فى الحقل الأحادى، وهو حقل عربى مسيطر، إلى إيديولوجيا سلطوية، أو إلى عناصر متعددة فى إيديولوجيا سلطوية، تختزل التاريخ كله إلى تاريخ السلطة، وتحجب الواقع وتلغيه بما يلى رغبات سلطوية، أى تدمر الأسس الموضوعية للحقل الروائى، الذى يقول بالتنوع الكلامى ويتعامل مع الواقع بصيغة المتعدد. وبقدر ما تعين الأجهزة السلطوية حدود المسموح والممنوع، فإنها تقوم، وفى منهج التلقين والاستظهار، بإنتاج موسع لقارئ ممتثل لا يعرف معنى الهيمنة ولا دلالة الكتابة الروائية.

تدور إشارة باختين إلى «الوعى اللغوى الجاليلى»، فى فضاء الاستبداد، مغتربة حول ذاتها. فالاحتفاء بجاليله والاحتفال به تكريم لعلم الفيزياء وما يتصل به من علوم حديثة تندفع إلى المستقبل والمجهول، محولة القديم إلى متحف صامت يستثير الفضول العابر. أما الاحتفال بالعلوم الحديثة، على المستوى التطبيقى، فهو تحويل هذه العلوم إلى قوة منتجة، أى إلى قوة تتدخل فى الحياة اليومية للإنسان وتعيد بناءها باستمرار. وبالتأكيد، فإن العلم الذى يدافع عنه باختين، المأخوذ بالحركة والتبدل والتغير، لا يختصر إلى تصور شكلانى وسلع مصمتة، بل يتعين فى دوره فى

صياغة منظور حديث للعالم يحدث عن وحدة الثقافة الإنسانية وعن انتقالها، الذى لا يحاصر، من طور إلى آخر. ولهذا، فإن توليد جمهور قارئ الرواية الموسع يرد إلى منظور حداثى للعالم، ولا يشرح أبدا بجمالية النثر وتعدد المستويات فى النص الروائى، ذلك أن القبول بالرواية قبول بفضاء ثقافى جديد، قوامه تعددية الأجناس الكتابية.

تضئ مقولة غياب الهيمنة ـ كما مقولة غياب العلم بوصفه قوة منتجة ـ الواقع السياسى والثقافى العربى، وبأشكال لا متكافئة. وإذا كانت المقولة الأولى تثير قضية الديمقراطية، التى لا رواية دونها، فإن المقولة الثانية تضئ هشاشة وعزلة الوعى الحداثى بشكل عام. فالحديث عن العلم، بوصفه علامة اجتماعية، حديث عن التطبيقات الاجتماعية للنتائج العلمية، والتى لا تستوى دون مأسسة العمل العلمى، أى تحويله إلى علاقة تحايث العلاقات الاجتماعية. بمعنى آخر، إن مجتمعية المعرفة العلمية، بما تستدعى من مؤسسات وتعددية اختصاص ومناهج تعليمية وبنى اقتصادية، شرط تجدد المعرفة وربط التقدم العلمى بالتقدم الاجتماعى وانزياح الوعى الاجتماعى إلى آفاق حداثية. ينوس هذا الشرط فى الواقع العربى بين الغياب والهشاشة، لأن تصور العلم ينوس، بدوره، بين تصور شكلانى يحول العلم إلى فولكلور علمى، وتصور تقنى هجين يساوى بين العلم والسلعة أو بين العلم والتجارة. ولعل هذا التصور، فى شكليه، هو الذى يمنع تراكم المعرفة فى المؤسسات العربية المجزوءة، وهو الذى يجعل البعثات العلمية العربية، التى بدأت منذ عام ١٨٣٠، تنتهى إلى لا شئ تقريبا. يقول عبدالله العروى:

> إن الانحطاط فى المجال العلمى يتسم بصفة الإطلاق. يمكن لمجتمع ما أن يستدرك فترة انحطاط مؤقت فى مجال السياسة أو الإدارة أو الأدب والفن. لكن إذا نسى المنهج العلمى وانقلب فيه العلم إلى صياغة وسحر، انحط بصورة تامة ونهائية، ولا يبعث فيه العلم إلا بتأسيس جديد.(١٥)

وما يقول به العروى صحيح ومجزوء، صحيح فيما يخص إطلاقية الانحطاط فى المجال العلمى، ومجزوء لأنه لا يتوقف كثيرا أمام دور العلم فى تحريض الإبداع الفنى والأدبى، أى دوره فى توليد «الوعى اللغوى الجاليلى»، الذى يخبر عن جدل المعارف الإنسانية المختلفة. فعلاقة التقدم العلمى بالرواية، كما الفكرى، بشكل عام، تتجلى، ربما، فى مستويين، أحدهما أساسى يتكشف فى إغناء المنظور إلى العالم، وثانيهما ثانوى يستبين فى إغناء مواضيع الرواية. فجونترجراس، كما يشير تيودور زيولكوفسكى، «يخصص جانبا لايستهان به من روايته «السنوات العجاف» لمحاكاة ساخرة للغة هايدغر وفكره»، بينما ينشد مجموعة من الروائيين إلى مسألة الزمن، على مقربة من تأملات بيرجسون الفلسفية واكتشافات أينشتاين الفيزيائية. يقول زيولكوفسكى:

> نعم إن الكتاب يلمون فى معظم الأحيان بالجدل الفلسفى والعلمى ولو بصورة عامة. فبروست ـ الذى كان الشاهد عندما تزوج برجسون قريبة لصيقة به ـ كان على اطلاع مباشر على الجدل الذى أثاره نسيبه. وريلكه الذى عاش فى باريس عدة سنوات ما بين ١٩٠٢ ـ ١٩١٠ لا يمكن إلا أن يكون قد عرف برجسون... وهناك مايرر الاعتقاد بأن كافكا قد استمع إلى محاضرة حول نظرية أينشتاين فى النسبية بعد نشر «النظرية الخاصة» بفترة وجيزة. ثم إن الإشارات التهكمية فى «سهر على جثمان فنيغن» من الأدلة البينة على معرفة جويس العامة بهذه الأسماء.(١٦)

ومع أن مشكلة الزمن محايثة للكتابة الروائية، تعريفا، فإن فى الكشف العلمى ما يضئ قضية الزمن ويظهر وجوها محتجبة منها.

تفضى الإيضاحات السابقة إلى بداهة لا خفاء فيها تقول: لا وجود للرواية العربية بسبب أحادية وعقم الحقل الثقافى والمعرفى الذى تتحرك فيه. غير أن وضع الرواية العربية، وهى قائمة ومتطورة ومتنامية، يفرض إشكالية مغايرة

تساوى الشرط المغاير الذى أنتج الرواية العربية. وإذا وضعنا بداهة كونية الثقافة جانبا، التى تحيل على الترجمة وانفتاح الثقافات على بعضها، فإن وضع الرواية العربية يستدعى عناصر متعددة، تشرح قيام الرواية فى شرط لا يرحب بها كثيرا. وأول هذه العناصر عزلة الروائى والكتابة الروائية. فهذه الكتابة، على خلاف العلوم الإنسانية والدقيقة، لا تحتاج إلى أجهزة الدولة الإيديولوجية والتعليمية والإعلامية، وإن كان جهاز الرقابة قائما خارج الرواية، وأحيانا، داخلها. يكتب الروائى فى عزلته، أو يكتب عزلته، بعيدا عن المنهاج التعليمى والتراتبية الإدارية المباشرة، ويبحث عن ناشر داخل بلده أو خارجها، فى مدار يختلف عن عالم الاقتصاد الذى يحتاج إلى الوثائق الرسمية، وعن عالم الاجتماع الذى يتعامل مع «العينات الاجتماعية». ولا يكتفى الروائى بعزلته، احتضنتها غرفة ضيقة أو كوخ على شاطئ البحر، بل يتكئ على فضيلة المتخيل وسيولته، أى على المكر الروائى، الذى يحول الوجود إلى أقنعة، والأقنعة إلى وجوه من ضباب. والمكر الروائى، الهارب من الرقابة وقبضة القراءة المتشنجة، لا تخوم له ولا ضفاف، يرحّل الحاضر إلى الماضى ويلبس الماضى زى الحاضر، ويستنبت أمكنة لم تر، ويختزل الأمكنة المتعددة إلى مكان وحيد، ويلهو بأسماء المدن ويعبث بأسماء البشر، وقد يخلط بين الحكاية والأحجية، أو يترك الحكاية عارية وقد كساها لغة خادعة. والمكر الروائى هذا أتاح لجمال الغيطانى أن يقرأ هزيمة حزيران فى هزيمة سابقة عليها، وسمح لرضوى عاشور أن تجعل من الأندلس برهة عربية حاضرة، ودعا عبد الرحمن منيف إلى تحويل «شرق المتوسط» إلى مجاز مكانى، وأغوى غائب طعمة فرمان بأن يساوى بين مصير العراق و «آلام السيد معروف»، وحرض سحر خليفة أن تضع فلسطين فى هيئة امرأة مهانة ومعذبة، وأوحى إلى مؤنس الرزاز أن يترجم التاريخ الهارب بتأثير الأيام المتماثلة. وسواء رد المكر الروائى إلى استبداد نموذجى، أو تحرك طليقا فى أزمنة عارضة لا استبداد فيها، وهى أزمنة الكفاح ضد الاستعمار، فإن الرواية العربية أفلحت فى توطيد بنية تحتية لها، بلغة معينة، أو نجحت فى توليد سلسلة أدبية خاصة بها، بلغة أخرى وهذه البنية، التى تشكلت فى أزمنة متعاقبة، عينت جنسا أدبيا مستقلا بذاته يستند إلى تاريخ خاص به ويعيد إنتاجه بأشكال مختلفة. فلقد استعاد حافظ إبراهيم فى (ليالى سطيح) تجربة المويلحى، وأنتجهما، من جديد، الغيطانى فى نص أكثر اتساقا. والريف الذى احتضن ذات مرة، فى زمن مبكر، (زينب) عاد إلى الظهور فى (يوميات نائب فى الأرياف)، وفى (أرض) الشرقاوى قبل أن يفترش مساحة واسعة فى روايات تالية. بل إن الرواية العربية، وقد استمرت وتطورت، استدعت مفهوم التحقيب التاريخى، إذ «المرحلة المحفوظية» تتجنب ما تلاها، وإذ «الحساسية الجديدة»، بلغة إدوار الخراط، تمهد الطريق إلى مرحلة لاحقة.

إضافة إلى عنصر ذاتى، يرد إلى روائى يمارس عزلةً كاتبة، وإلى عنصر آخر آيته مراوغة الجنس الروائى، فإن الجنس الروائى يعطى المعيش العربى اليومى معادله الأدق. فإذا كان المعيش العربى يتسم بالحيرة والاضطراب، وهو احتمال أول، فإن القول الروائى، الذى يعادله، أكثر موافقة من الأجناس المعرفية الأخرى التى فى يقينيتها المفترضة، بعيدة عن الإيحاء الروائى وتعددية التأويل التى تلازمه، خاصة أن حرب يونيو (حزيران) وما تلاها حتى اليوم، أعطت «الإيديولوجيات التقليدية الكبرى» شكل الحكاية، وأسبغت على الرواية بعدا معرفيا «نظريا»، كما لو كانت الرواية هى الجنس الكتابى الوحيد الذى لا يخدع التاريخ. أما إذا كان المعيش العربى قد جاوز تخوم الحيرة والشك واقترب من الانحطاط، وهو احتمال ثان، فإن الرواية تظل المجال الآمن الأكثر مواءمة للتعبير عن المعيش، تصرح بما لا يقول به عالم السياسة وتذيع ما لم يقل به عالم الاجتماع، وتنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد ويحجبه. تبدو الرواية، فى هذا المستوى، كتابة تطهيرية، بمعنى أرسطو، وكتابة هاربة من استبداد مكين، وتتكشف أيضاً نصا يحدث عن صعوبات تعيين الحقيقة. ومع أن بعض علماء الاستشراق يفسر ازدهار الأدب العربى بـ «لاتكافؤ العقول البشرية» إذ «العقل العربى نجيب فى الأدب وعقيم فى العلم»، فإن واقع الحال يقول بأمور مغايرة. إن تطور الرواية العربية، فى حقل ثقافى ومعرفى ضيق ومعوق، تعبير عن حداثات اجتماعية مشوهة، إن لم يكن انعكاسا لفضاء اجتماعى لا ديمقراطية فيه واحتجاجا عليه.

فالمجتمعات التى عرفت تطورا حداثيا سويا تؤمن شروط الكتابة الروائية بقدر ما تؤمن شروط تطور الأنواع المعرفية الأخرى، على خلاف مجتمعات الحداثة المشوهة، التى تقوض وحدة المعرفة الإنسانية، وتحول الرواية إلى جنس أدبى هامشى ومعزول. مع ذلك، فإن الرواية، وإن حققت وضعها التاريخى لأسباب تعود إلى خصوصيتها الأدبية، لا تتحرر من السببية الاجتماعية ـ التاريخية الملازمة لكل ظاهرة اجتماعية، ذلك أنها، وكما أشرنا، لا تتحقق إلا فى حقل اجتماعى أنتج مجتمعية علاقات القراءة والكتابة. وبسبب هذا يكون وضع الرواية هذه مسكونا بالمفارقة والالتباس. فتعبير الرواية العربية يفتقر فى حد ذاته إلى الدقة، لأنها إن أخذت شكل ظاهرة أدبية فى بلد معين، كحال الرواية المصرية تحديدا، أرجعت فى بلدان عديدة أخرى إلى فعل كتابى فردى محدود، أو شبه محدود. وإضافة إلى الفرق الكيفى والكمى بين الظاهرة الكتابية والنشاط الفردى الكاتب، فإن العلاقة بين الكتابة والقراءة الروائيتين مسكونة بالأزمة والاضطراب. وإذا كان الاستهلاك منطقيا قائما فى الإنتاج ومحددا له، فإن القراءة الروائية على المستوى المجتمعى، لا توافق الكتابة الروائية، لأن الإنتاج الموسع للقارئ العربى الذى تلعب فيه أجهزة الدولة دورا حاسما، لايقذف بالقارئ إلى الحقل الروائى بل يدفع به إلى حقل قرائى مغاير، ينقض المنظور الروائى ولا يأتلف معه. وهذا الفرق بين القراءة والكتابة، وقوامه اللاتكافؤ، يجعل من الرواية جنسا أدبيا هامشيا، بالمعنى المجتمعى، ويؤمن لها جمهرة قارئة هامشية، بالمعنى المجتمعى أيضا.

يحيل القارئ الهامشى فى علاقته بالرواية العربية، على هامشية الحداثة فى الحياة المجتمعية العربية، هذه الهامشية التى ترد العلم إلى فولكلور علمى وتحول «المدينة»، غالباً، إلى جملة من القرى، كما لو كان بإمكان الرواية أن تصدر عن القرية وتقبل بالمعطيات القروية. فالمدينة العربية، ما عدا استثناءات قليلة، لم تظفر بوضعها التاريخى بوصفها كيانا مستقلاً بذاته، ينتج ويعيد إنتاج صحفه ومجلاته ودور نشره ومطاعمه ومسارحه ونواديه الثقافية ومؤسساته الثقافية المتعددة، أى كل ما تخفق فيه رياح الحداثة ويخلّق الرواية بوصفها لحظة حداثية. ولعل الفرق بين المدينة التاريخية و «البلدة» العربية يعادل الفرق بين الدولة والسلطة؛ فالدولة، بالمعنى الحديث، تفيض فى ثبات مؤسساتها على السلطات التى تتعاقب عليها، على خلاف «الدولة الشكلانية» فى شروط الاستبداد والتخلف، التى تمحو فيها السلطة الدولة وتلغى مؤسساتها، إن لم تتشخصن فيها الدولة فى رموز عارضة. والإشارة إلى المدينة إشارة إلى المجاز التاريخى الذى يحتضن الرواية، بدءاً بالفرد المغترب الذى قطع مع مراجعه العضوية الضيقة، والتنوع البشرى الكثيف، وصولاً إلى ما يجذب الكفاءات الثقافية المتعددة من الأقاليم المختلفة ويعيد تنظيمها وبنينتها فى أطر جديدة. يقول ريموند ويلمز فى دراسته (المدينة وظهور الحداثة):

> ثمة هيمنة فكرية مستمرة من جانب المدينة تتمثل فى السيطرة على أخطر دور النشر والصحف والمجلات والمؤسسات الفكرية، سواء الرسمية أو غير الرسمية.

ويقول أيضا:

> ولكن فى إطار ذلك النوع الجديد من المجتمع المفتوح والمعقد والدينامى، كانت الجماعات الصغيرة تستطيع أن تجد لنفسها موطئ قدم فى شكل ما من أشكال الاختلاف أو الخروج على المجموع، بصورة ما كانت لتصبح ممكنة لو كان الفنانون والمفكرون الذين يشكلون قوامها متفرقين فى مجتمعات تقليدية مغلقة. (١٧)

تتعين المدينة، فى حديث ويلمز، بوصفها مجتمعا ديناميا يمارس هيمنة ثقافية، ومجتمعا مفتوحا يستقبل القدرات الثقافية المتفرقة ويعيد توحيدها كماً وكيفاً، الأمر الذى يحدد المدينة بؤرة ثقافية تنقض الركود والمعايير المغلقة. ولا يكتفى ويلمز بتعريف المدينة بدورها الثقافى المغاير، بل يكمل تعريفه بتأكيد سمات «إنسان المدينة»، الذى قاربه بعمق جميل فالتر بنيامين وهو يتحدث عن «علم جمال الجموع» فى باريس القرن التاسع عشر. يقول ويلمز: «إن الناس فى الشارع المزدحم مجهولون بالنسبة لمن ينظر إليهم»، و«كان الغموض موجودا منذ البداية فى تفسير زحام المدينة بلفظ «جمهور» أو

«جماهير» كبديل مهم عن اللفظ الأقدم «الغوغاء». يقصد ويلمز بقوله الإنسان المغترب، الذى هو جوهر العمل الروائى، غير أنه يبين أولا ارتقاء «إنسان المدينة» فى جدل الاغتراب والوحدة. فـ «إنسان المدينة» يذوب فى الزحام، ويخسر دفء العائلة والانتماء العضوى، ويندفع مغتربا فى شوارع عريضة ومستقيمة، لكنه لا يلبث أن يعوض غربته بانتماء حداثى أكثر انطلاقا ورحابة، قوامه الثقافة والسياسة والحوار الجماعى وانهدام المعايير العضوية الساكنة أمام الفردية الديناميية التى تؤسس لذاتها معايير جديدة.

ينطوى حديث المدينة على حديث المتعدد، قراءة وكتابة وتخيلا، المختلف عن أحاديث القرى الضيقة، حيث البشر متماثلون فى تماثيل العادات والقيم والنصوص المقروءة. ففى مقابل كتاب القرية، المقروء قبل قراءته، يبدو كتاب المدينة كتابا لم يكتب بعد، أو كتابا لا يكتب إلا لتعاد كتابته من جديد. وفى مقابل القرية التى ترمى على من يفد إليها صفة الغريب، تظهر المدينة مخزنا للغرباء وحاضنة لجمهرة بشرية غريبة، تقايض الغربة بتحرر محتمل، وتنفى العزلة بتصورات غير منعزلة. وعن هذه المدينة تصدر «رواية الأعماق» بلغة بيير ماشيرى، إذ الإنسان أعمق اتساعا من الشعب، وإذ الإنسان لا وجود له خارج الشعب أيضا.(١٨) تستمد المدينة قوامها من عناصر تجاوز الأبنية المكلفة وإشارات المرور ومراكز السلطة وحشود الشرطة وقوى الأمن، وتتمثل، أول ما تتمثل، بكيف بشرى مختلف، يتفرد فيه الإنسان متعددا، ويتعدد ولا يخسر من فرديته أشياء كثيرة. ولعل الجماهير، المرتقية كيفيا، هى التى جعلت من باريس بودلير موقعا هامشيا، بعد فترة هزيمة الثورة عام ١٨٤٨، لأن الجماهير الحالمة والمندفعة هى التى تجعل المدينة مدينة، وهى التى تخلع عن المدينة صفاتها، إن سقطت أحلامها ممزقة تحت وابل رصاص السلطة التقليدية. وبسبب دلالة المدينة هذه، ميز ريموند ويلمز بين «الجماهير» و «الغوغاء»، كما لو كان العنصر الأخير ينتمى إلى زمن ما قبل المدينة، وكان العنصر الثانى امتدادا لفضاء مكانى يعيد تهذيب البشر.

بهذا المعنى، تبدو الرواية، تاريخيا، مرآة تقابل جملة من المرايا المتناظرة. فالمدينة مرآة لها، وهى مرآة المغترب الذى دخل المدينة ورمى بعاداته بعيدا، والمرآتان معا تعكسان جماعية الحوار الفكرى وتكافل الطاقات المبدعة وتعددية الاختصاص وتنوع الكلام. وهذه المرايا جميعا تسرد سيرة الحداثة الاجتماعية التى أنتجت جمالية الجموع المغتربة ـ الموحدة ورواية الأعماق، إذ الإنسان يغوص فى الحياة منفردا ويؤوب إلى مرفأ جماعى. وإذا كانت المدينة والرواية مرآتين متقابلتين تعكس كل منهما قامة الأخرى، فإن المدينة التى تنقب عنها الرواية العربية غائبة، فى معظم الأحيان، أو غائبة وحاضرة فى آن؛ غائبة فى «جمالية الجموع» وحاضرة فى نسق معمارى لا أمس له. فالمدينة العربية، غالبا، لم تحقق ذاتها كوحدة مستقلة مرجعها فى ذاتها ومؤسساتها مستقلة ومنتجة، ذلك أنها فضاء أعزل، تشكله السلطة، إن كان واهن الشكل، وتختلس السلطة شكله، إن كان قد ظفر بشكل قديم. ولهذا تبدو المدينة العربية كما لو كانت مدينة لا تاريخ لها، لا تراكم ما عرفته ولا تنتج تراكما ممن وفد إليها، بل تغوص فى تراكم كمى عقيم. ولأنها مدينة يتسرب منها الزمن، فإنها تظل معلقة فى زمن «الغوغاء»، بلغة ريموند ويلمز، بمعنى آخر: إن كانت باريس بودلير قد تحولت إلى موقع هامشى، بسبب إخفاق ثورة الجموع الحالمة عام ١٨٤٨، فإن المدينة العربية بقيت موقعا هامشيا، لأنها لم تحتضن الجموع الحالمة التى تنجز الثورة.

تقلب الملاحظات السابقة صورة الرواية العربية، وتنقلها من وضع الجنس الكتابى الذى يكسر القانون إلى وضع جنس كتابى يلتقى بما يكسره. وفى هذا الوضع تأخذ الرواية، فى علاقاتها بالمدن العربية، أحد شكلين ، فتكون، فى الشكل الأول، رواية فى طور التكوين، لا تختلف فى وضعها عن وضع المعارف النظرية اللازمة لبناء نظريتها، وتكون، فى الشكل الثانى، رواية مكونة، دون أن تلتقى بمعارف نظرية على صورتها، أو بقارئ اجتماعى، يحتفل بها بوصفها ظاهرة اجتماعية.

وقد تحتقب الرواية، فى شكلها الأول، أسئلة مجتمعها الذى مسته حداثة عارضة؛ إذ إنها وجه حداثى ناقص ومختلف من وجوه حداثته الهجينة، فى حين أن الرواية، فى

شكلها الثانى، تطرح أسئلة مختلفة، مرجعها تفاوت الأزمنة الاجتماعية، حيث الأدبى يعارض الثقافى والسياسى يغاير الاقتصادى. والحالة الأخيرة مسوغة نظريا، وتعثر فى التاريخ الأدبى على أمثلة توافقها، أوضحها حالة الروائى الروسى دستويفسكى. فهذا الروائى أفضل من عبر عن نفسية الشعب الروسى، كما تقول كاسندرا بريام:

> إلا أن أدبه لم يكن شائعا فى بلاده. وربما كانت أوربا أكثر استهلاكا لإنتاجه من بلده روسيا، حين كانت طبعات كتبه لا تتعدى الألف أحياناً، وكذلك كتب تشيخوف التى لم تنل حظها من النشر فى الداخل وفى الخارج إلا بعد وفاته بزمن طويل.(١٩)

وتظهر حالة دستويفسكى تباين الأزمنة الاجتماعية، وتدلل أولا على إمكان ظهور رواية كبيرة فى بلد متخلف.

تنظر الرواية العربية، فى شكلها الثانى، إلى مرآة دستويفسكى وتكسرها فى آن. فهى تنظر إليها لترى إمكان الرواية فى حقل ثقافى غير روائى، وهى تكسرها لأن مآل المجتمع الروسى غاير مصائر المجتمع العربى. فالرواية العربية التى ولدت مع عصر التنوير أخذت، وهذا منطقى، بأسطورة التقدم الذى لا يخطئ سبيله، غير أن الأسطورة الموثوقة ما لبثت أن خدعت حاملها، لأن المجتمع، الذى ينتج كتابة وقراءة الرواية بوصفهما علاقتين مجتمعتين، قد ضل سبيله. تقدمت الرواية وتأخر قارئها، لأن أجهزة الدولة المختلفة أنتجت قارئا يذهب إلى الواحد ويبتعد عن المتعدد. ولهذا، فإن الرواية العربية، ومنذ هزيمة حزيران، تتطور بمعزل عن التطور الاجتماعى العام، كما لو كانت علاقة هامشية، يكتبها مثقفون مستنيرون وتتجه إلى الجمهور المستنير الذى هو فى انحسار لا مزيد عليه. ولعل وعى الرواية هذه بمصيرها قد أملى عليها كفاحية يائسة، كأن تندد، بجرأة عالية، بكل ما يهدم المتعدد ويقدس الواحد، وكأن تستعيد أطياف عصر التنوير وترثيه معا. وبسبب هذا، فإن الرواية العربية تتجلى، اليوم، راسبا تراجيديا من رواسب الزمن التنويرى، تزدهر كيفيا بقدر ما يزدهر الجمهور الذى يقلع عن قراءة الرواية.

الرواية العربية وتقاليد النظرية لنظريات الرواية:

يقول إيان واط فى كتابه (نشوء الرواية):

> لقد كانت عظمة ديكارت تكمن أصلا فى منهجه، أى فى عزمه المطلق على عدم تقبل أى شئ اعتمادا على منطلق الثقة، وأما كتاباه «بحث فى المنهج» - ١٦٣٧ - و«التأملات» فقد فعلا الشئ الكثير لإبراز الافتراض الحديث إلى حيز الوجود، الافتراض الذى تم بناء عليه تصور السعى خلف الحقيقة كأمر فردى بحت ومنفصل منطقيا عن تراث الفكر السلفى، بل و على الأرجح كأمر لا سبيل لبلوغه إلا بالانفصال عن ذل الفكر.(٢٠)

يضئ قول واط معنى الكتابة الروائية وشيئا أخر. تبدو الرواية، فى الإضاءة الأولى، الشكل الأدبى الباحث عن «الحقيقة»، بعيدا عن القوالب الجاهزة، وقريبا من كل ما يمثل الفردى والابتكارى الجديد والمتمرد الطليق. بل إن هذا الابتكارى الجديد هو الذى يفرض السيرة الذاتية للروائى جزءا من كتابته الروائية، مؤكدا الخبرة الذاتية للكاتب، كما لو أن الروائى يستعيد، على طريقته، قول ديكارت: «أنا أفكر فإذا أنا موجود». ويتوزع «الشئ الآخر»، الذى ينطوى عليه قول واط، على أمرين، يشير أحدهما إلى العلاقة بين الرواية والفلسفة، ويرد ثانيهما إلى دور الفلسفة، أو ما هو قريب منها، فى بناء نظرية الرواية. فمقولة الفرد، أو الواحد - المتعدد، التى نهضت عليها الرواية الكلاسيكية، لا تنفصل عن الفلسفة الحديثة التى جعلت من الإنسان مركزا للعالم، وهو ما يتيح لإيان واط أن يقرأ الفردية الروائية على ضوء فلسفة لوك وديكارت. إضافة إلى ذلك، فإن الناقد الإنجليزى، يتكئ على معطيات الفلسفة الحديثة، المتمثلة فى مقولة «الواقعية»، كى يقرأ أعمال ريتشاردسون وفيلدينج وديفو. وفى قراءته هذه يدلل على أن بناء نظرية فى الرواية يستند، أول ما يستند، على مقولات نظرية صادرة عن خارج الحقل الروائى. كأن الرواية لا تشى بمكنوناتها إلا إذا استنطقت بمفاهيم خارجة عنها، تنتمى إلى الحقل الثقافى التاريخى الذى ولدت فيه الرواية.

وإذا كان واط يمزج فى كتابه بين المفاهيم النظرية والتحليل الروائى، فإن لوكاتش، فى كتابه (نظرية الرواية)،

يبنى نسقا مفهوميا يحلل الفرق بين الملحمة والرواية، اعتمادا على فلسفة فيخته، وفي تعارض واضح مع فلسفة هيجل، أى في تعارض مع فلسفة يعرفها ويعتمد عليها وينفيها. وسيأخذ لوكاتش بموقف مختلف فى عامى ١٩٣٤ ـ ١٩٣٥، فى مداخلتيه «تقرير عن الرواية» و«الرواية»، حيث يعتمد المبادئ الجمالية الهيجلية نموذجا، بعد «تنقيحها» ماركسيا. فلقد مايز هيجل بين الملحمة والرواية، وفقا لفلسفة التاريخ التى ترصد رحلة العقل من زوايا الظلمة إلى ملكوت النور. وقبل لوكاتش بما قال به هيجل، وقد «نقحه»، بعد أن جاوز الحاضر الذى جمد هيجل قوله فيه، محدثا عن «ملحمة جديدة»، تقطع مع الرواية البرجوازية التى كانت قد قطعت بدورها مع الملحمة القديمة. وسواء أنجبت الرواية البرجوازية من ذاتها نقيضا يحفر قبرها، أم قبرت نقيضها المفترض قبل ولادته، فإن تأملات لوكاتش الفلسفية عن الرواية، لم تكن ممكنة دون الحقل الفلسفى الذى دار فيه، والذى يحتضن فيخته والكانتية الجديدة فى مرحلة منه، ويتضمن هيجل وماركس فى لحظة تالية. ولا يختلف الأمر فى شئ عند لوسيان جولدمان وجهده النظرى عن (نحو علم اجتماع الرواية)، الذى استأنف إشكالية لوكاتش فى كتابيه (نظرية الرواية) و(التاريخ والوعى الطبقى)، المحدثين عن الاغتراب وصنمية السلعة وانحسار مساحة الواقع أمام مساحة الأشياء فى المجتمع البرجوازى.[٢١]

بلور لوكاتش مفهوم «التشيؤ» فى (التاريخ والوعى الطبقى)، وهو يقرأ المجتمع الرأسمالى، كما حدثه عنه كارل ماركس، وطبق جولدمان مفهوم الأول على شكل جديد من المجتمع الرأسمالى، يحول الفرد المغترب إلى شئ لا كيان له، عبرت عنه رواية آلان روب جرييه.

ولم يكن بإمكان مارت روبير أن تنجز دراستها الجميلة المليئة بالإيحاء (رواية الأصول وأصول الرواية)، خارج الإنجاز النظرى الكبير الذى قدمه فرويد. فكتاب روبير كله يتخذ من «الرواية الأسرية» مرجعا له، إذ الرواية المكتوبة استعادة لرواية عاشها الإنسان طفلا، وإذ الرواية ضرورة علاجية تعطى الإنسان توازنا يحتاج إليه. أما ميخائيل باختين، وعلى ضفة أخرى، فقد بنى مساهمته النظرية فى حقل الرواية بمواد مستقاة من حقول معرفية متعددة، تنطوى على علم اللغة والفلسفة الكانتية والرومانسية الألمانية وشذرات من الفلسفة الماركسية.[٢٢]

ولدت «نظريات الرواية» فى حقول ثقافية تتميز بتعددية معارف حديثة، أى تتسم بالحديث المتعدد والمتعدد الحديث، وذلك فى فضاء يشتمل على الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم اللغة والأنثربولوجيا. وربما كانت هذه «النظريات» تتأمل وجوه الرواية بمقولات العلوم الاجتماعية الأخرى، بقدر ما كانت تعيد قراءة هذه العلوم على ضوء الإنجاز الروائى. فكل جنس من المعرفة يقرأ ذاته فى غيره، ويقرأ غيره على ضوء ذاته. وقراءة كهذه غير ممكنة إلا بسبب التداخل والتفاعل بين أجناس المعرفة المختلفة. فالمعارف الحديثة لا تتراصف ساكنة وتتجاور صامتة، بل تتفاعل وتتداخل وتتصارع، لأن تفاعلها وتكاملها شرط من شروط حداثتها، أو لأن حداثتها ـ خارج الجوار الخلاق ـ تبدو مستحيلة. ولعل هذا التفاعل هو الذى قاد بيير ماشيرى إلى مفهوم «الفلسفة الأدبية» الذى يعين النص الأدبى امتدادا نوعيا لنص فلسفى، ونصا أدبيا يقترح فلسفته الخاصة به.[٢٣]

والسؤال هنا: إن كان النص الروائى يضئ فلسفة خارجه ويقرأ على ضوء فلسفة لا ينفصل عنها، فما الفلسفات العربية التى تطلق النصوص الروائية وتسترجعها؟ والجواب بسيط: إن الرواية العربية هى الحيز الكتابى النوعى الذى نقرأ فيه الفلسفات العربية وغيابها فى آن. فالفلسفة حاضرة فى النص الروائى العربى الذى حقق استقلاله الذاتى من حيث هو جنس أدبى، والفلسفة غائبة، لأن ما هو خارج الرواية، والأدب عموما، لم يحقق استقلاله الذاتى، لأنه ظل امتدادا للواحد، الذى ينكر المتعدد.

لا تنفى المقدمات السابقة إمكان بناء نظرية للرواية العربية، إن كانت تنفى إمكان التطبيق الآلى لـ «نظريات الرواية» الغربية على الرواية العربية فهذه النظريات تقدم الكثير من المواد النظرية التى تضئ تاريخ الرواية العربية. غير أن هذا التاريخ، فى أشكاله المختلفة، يظل المرجع الأساسى الذى يسمح بتأمل نظرى لوضع هذه الرواية، كما لو كانت «نظرية الرواية العربية» نظرية فى تاريخها الخاص الذى شكلها فى حقل مغلق، وطورها فى حقل يبدو قد كسر انغلاقه، ثم ردها من جديد إلى حقل مغلق، لا تأتلف معه.

هوامش:

(١) طه حسين: **حديث الأربعاء**، الجزء الثالث، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة، ص١٦.

(٢) مارت روبير، **رواية الأصول وأصول الرواية**، دمشق، ١٩٨٧، ص: ١٩٩.

(٣) ت. تودوروف: **ميخائيل باختين، المبدأ الحوارى**، بيروت، ١٩٩٦، ص: ٤٢.

(٤) م. باختين: **الكلمة فى الرواية**، دمشق، ١٩٨٨، ص ١١٤.

(٥) المرجع السابق، ص ١١٢.

(٦) عبدالرحمن الكواكبى: **طبائع الاستبداد (ديوان النهضة)**، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٣ ص: ٤٩.

(٧) أنطون زحلان: **العلم والسياسة العلمية فى الوطن العربى**، بيروت، ١٩٨١.

(٨) قسطاكى الحمصى: **منهج الورّاد فى علم الانتقاد**، القاهرة، ١٩٠٧.

(٩) **Poetics**, vol 14, nos 1/2, april 1985, Amsterdam p. 17

(١٠) المرجع السابق. P. 17-25.

(١١) **قضايا فكرية**، القاهرة، الكتاب الخامس والسادس، يونيو - يولية ١٩٩٥، ص٤٩٥.

(١٢) فرج أنطون: **المؤلفات الروائية**، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ص٤٥.

(١٣) فرنسيس فتح الله مراش: **غابة الحق**، بيروت، ١٩٩٠، ص: ١٧.

(١٤) أحمد فارس الشدياق: **سلسلة الأعمال المجهولة**، دار الريس، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٣٢.

(١٥) عبد الله العروى: **ثقافتنا فى ضوء التاريخ**، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٢، ص: ١٢٢.

(١٦) ت. زيولكوفسكى: **أبعاد الرواية الحديثة**، بيروت، ١٩٩٤، ص: ٢١٨ - ٢١٩.

(١٧) **الحداثة وما بعد الحداثة** (كتاب جماعى)، أبو ظبى، الإمارات المتحدة، ١٩٩٥ ص ١٤٧.

(١٨) P. Maherey: **Aquoi pense la litterature**, Paris, p. u. f. 1990, p., 79-83.

(١٩) **فصول فى علم الاقتصاد الأدبى** (حنا عبود)، اتحاد الكتاب العربى، دمشق، ١٩٩٧، ص: ٩٧.

(٢٠) إيان واط: **نشوء الرواية**، دمشق، ١٩٩١، ص: ١٠.

(٢١) انظر G. Lukacs: **La Theorie du Roman** Paris , Eds. Gonthier, 1963, P., (157 - ...)

(٢٢) انظر **Bakhtin School Papers**, Vol. 10, Oxford 1983, p: 1-4.

(٢٣)انظر: P. Macherey, p. p: 7 - 11.



العنصر العربى بوصفه مادة سردية فى الرواية الإسبانية المعاصرة

بيدرو مارتينيث مونتابث*

كان للموضوعات العربية حضور دائم فى الأدب الإسبانى من العصر الوسيط حتى وقتنا الحالى. هذا الحضور بالطبع، كان يخضع لكل التحولات والتبدلات التى كانت تفرضها عليه الظروف و الأوضاع المختلفة التى تعرض لها على مر السنين.

ويعتبر هذا الاستمرار المتنوع أحد الخواص المميزة للأدب الإسبانى؛ بل إنه اكتسب أيضا، بفضل هذه الاستمرارية، مكانة مغايرة ومختلفة بين الآداب الأوروبية الغربية.

إن فعل الاستمرارية للحضور العربى فى الأدب الإسبانى كان طبيعيا تماما وخاليا من أى إجبار أو اصطناع، فقد أتى نتيجة للبنية الحياتية الإسبانية التى كانت تمر بعملية جديدة طويلة ومعقدة من إعادة التشكيل والتنقية طوال العصر الوسيط.

إننا هنا بصدد ظاهرة تتخطى، بمراحل، المدلولات الأدبية الصرفة، وترنو إلى مستويات مادية ورمزية غاية فى السمو، مستويات ذات أبعاد جدلية؛ سواء من الناحية البنائية أو الوظيفية.

فالعناصر العربية لها جوهر المزاج الإسبانى نفسه وطبيعته، ووجودها فى الثقافة الإسبانية قد تقرر بشكل حر إرادى لا بغية الرغبة فى التقليد. وفكرة أن تكون الحياة الإسبانية جزءا من الحضارة الغربية لا تتعارض على الإطلاق مع أن تكون للحضارة الإسبانية هويتها الخاصة المتفردة. ومما لاشك فيه أن الفضل الأكبر فى هذا التفرد يرجع إلى دخول العديد من العناصر الأجنبية التى اندمجت وتداخلت، فى

* رئيس قسم الدراسات العربية والإسلامية والشرقية بجامعة الأوتونوما بمدريد.
- ترجمة **سهير جابر عصفور**، قسم اللغة الإسبانية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

وقت متأخر، مع الحضارة الإسبانية التى من بينها العنصر العربى الإسلامى الذى له قدر لا يستهان به من التأثيرات فى هذه الحضارة فى أكثر من جهة. ومن هنا، أضحى تغريب إسبانيا ذا وضع مختلف، ليس فقط من حيث الشكل ولكن من حيث المضمون أيضا، يبدو هذا جليا واضحا فى مجال الأدب، ومن غير اللائق أن نظل ننكر هذه الحقيقة الواقعة، وذلك لعدة أسباب من بينها أن التعددية دليل على الثراء والعمق.

كان للعناصر و الموضوعات العربية حضور متميز طوال العصر الذهبى للأدب فى إسبانيا؛ أى فى القرنين السادس والسابع، ومثال على هذا ذلك النوع الأدبى المعروف باسم الرواية الموريسكية التى ولدت فى السياق الدرامى لنهاية الإسلام فى إسبانيا وسقوط غرناطة. وقد عكست ـ بشكل رائع، لا مثيل له ـ أعمال ميجيل ثربانتس أعظم كتاب إسبانيا على مر العصور هذا الحضور العربى الإسلامى. يظل لهذه الظاهرة وجود لا يمكن التغاضى عنه فى عصور الرومانسية والحداثة التى يمر فيها النتاج الأدبى الأوروبى الغربى ككل بحالة استشراق نهمة فى بحثه عن كل ما هو غريب ومختلف. إن أمثلة الكتاب الإسبان أو الإسبان الأمريكيين الذين ساهموا فى هذا النتاج الاستشراقى لا حصر لها، نذكر منهم، على سبيل المثال، إميليو جو ميث كاريو والغرناطى إيساك مونيوث.

ويتعرض أحد أبحاثى (المنشور ١٩٧٧ بعنوان «أصداء مشاكل العالم العربى المعاصر فى الثقافة الإسبانية») لهذا الحضور العربى فى فترة ما بعد الحرب الأهلية.

سوف أعرض فى هذا البحث البسيط لبضع روايات رئيسية ظهرت فى إسبانيا خلال العقدين الأخيرين، بوصفها نماذج منتقاة من نتاج ضخم مازال يرى فى العنصر العربى نقطة الانطلاق.

أود أن أنوه منذ البداية أننى لن أتعرض لأعمال العظيم خوان جويتسولو؛ أولا لأن أعماله قد قتلت بحثا، و ثانيا لأن الكتاب الذين سأعرض لهم هم أحدث وأجدّ بالنسبة إلى القارئ العربى.

لقد أوضحت، فى العديد من المناسبات، أن الإسبانى حين يريد أن يصوغ رؤية عن العالم العربى عليه أن يوجه نظره إلى الداخل وليس إلى الخارج؛ يتمعن فى ثقافته الإسبانية ويدرس علم مجتمعاته البشرية ذاتها. المكان العربى يبدأ جزئيا بداخلنا نحن، إنه نسبة من تكويننا وهذا يميزنا عن بقية شعوب أوروبا الغربية. إننى أشير هنا بالطبع «للحدث الأندلسى» ذى الماهية الإسبانية العربية، الذى نشترك فيه مع العرب بوصفه ماضيا وميراثا محفوظا، وذاكرة تجميعية ومشروعا ثقافيا بين الشعبين يتجاوز الأزمنة والأماكن.

لقد انتهت الأندلس من حيث هى حقيقة تاريخية، ولكنها باقية بوصفها حقيقة رمزية وهدفًا نتطلع به للالتقاء ولخلق علائق بين الطرفين. إنه مبدأ جدلى وتكميلى لا نظير له أغفلناه ولم نعره القدر الكافى من الموضوعية عربا وإسبانا.

كتب أنطونيو جالا، أحد عمالقة الأدب الإسبانى، مرثية أندلسية أصيلة متمثلة فى روايته (المخطوط القرمزى) (برشلونة: ١٩٩٠ ـ ٦١١ صفحة) التى استلهمها من شخصية أبى عبدالله الصغير، آخر سلاطين بنى ناصر ونقطة النهاية المأساوية لمملكة غرناطة. الرواية هى مزيج بين البكاء والغناء للأندلس التى كان من الممكن أن تكون. وهى مصاغة فى نثرية بديعة مرسلة ومحملة بالوصف المبهر. يصور لنا جالا فى هذه الرواية تراجيديا حياة رجل يتعاطف هو معه تماما، وتراجيديا حقبة و مجتمع يمر بفترة عصيبة من الانهيار والانشقاق. وسط كل ذلك يقوم جالا بإعادة خلق عالم له لون قرمزى بحق ـ أى أحمر شديد الحيوية ـ وذلك لايسرى فقط على عنوان العمل وإنما يعبر بشكل خاص عن العاطفة التى تملأ القصة وتهز شخصياتها، كما يعبر عن تيار الدم السائل بين هذه الشخصيات وعن الجرح المفتوح الذى يمثل الوجود لتلك الشخصيات.

فى العام نفسه ١٩٩٠ ينشر كارلوس أسينخو سيدانو فى غرناطة روايته التى هى أيضا رثاء لشخصية تاريخية ذات وجود درامى، (ابن أمية ملك الأندلسين)، فى ٤٥٥ صفحة. وكما نفهم من العنوان، فالكاتب يقتبس روايته من التحولات التراجيدية فى حياة أحد أبناء بنى أمية القرطبيين الذى ارتد

للمسيحية وعرف من وقتها باسم دون فرناندو دى بالور إى دى كوردوبا، والذى حين قرر استعادة عقيدته الإسلامية فيما بعد التحق بجبهة الموريسكيين أثناء ثورتهم ومعركتهم ضد فيليب الثانى فى البوخار راس متسببا فى أزمة أهلية ذات أبعاد عميقة وعنيفة؛ فقد قامت حرب شنعاء استمرت لمدة عامين اضطرت فيها الملكية الإسبانية لتكريس أعداد هائلة من أفضل فئات جيشها.

وقد مات آخر ملوك الأندلس، ابن أمية، مقتولا على يد عصابة من الثوار التابعين له هو شخصيا.

وهناك قصة كتبها «فيليكس دى أثوا» أعتقد أنا شخصيا أنها مثيرة للغاية، وهى بعنوان (منصورة) [برشلونة ١٩٨٣ ـ١٧٢ صفحة]. والقصة، كما يعلن الكاتب نفسه، مأخوذة عن نص فرنسى من منتصف القرن الثالث عشر كتبه جويه دى جوا نفيل، وهى تحكى عن العذاب والمعاناة اللذين صاحبا إحدى الحملات الصليبية المكونة من فرسان قطالونيا على الأرض المقدسة، ومكان هذه المعركة لم يكن بالطبع شبه جزيرة إيبريا وإنما المشرق، وهو حدث غير عادى وجديد للغاية على بانوراما الأدب والثقافة الإسبانية. ويتميز عمل أثوا بأسلوبه القوى حيث يستعير الكاتب أسلوبا سرديا من العصور الوسطى من حيث المفردات والمفاهيم. القضية بالطبع مطروحة ومتناولة أساسا من وجهة نظر الشخصيات المسيحية، لكننى أرى أن الجوانب السلبية والإيجابية معروضة بشكل متوازن.

إن رواية أثوا لا تعبر فقط عن قضية إحباط قديمة، من المحتمل أيضا أنها تعكس لنا حالة الإحباط المعاصر التى يحياها جيل الكاتب.

لا يمكن الإحاطة بأعمال الكاتب الكبير فرانثيسكو أومبرال؛ حيث تكثر بها الإشارات والإضافات والقرائن الدالة على شديد اهتمامه بكل ما هو عربى ـ وأيضا يهودى ـ مما يعدّ دليلا وحجة على الموضوع الذى يمثل انشغاله الدائم الأساسى وهو: إسبانيا وكل ما هو إسبانى. وروايته (بريق إفريقيا) [برشلونة ١٩٨٩، ١٨٨صفحة] دليل قاطع على ما نقول. المغامرة الاستعمارية الفاشلة للإسبان فى المغرب، والمعروضة من وجهة النظر القشتالية، هى الحجة الرئيسية والمناسبة لهذه الرواية وذلك لدراسة الطبائع المتناقضة والمعقدة للشعب الإسبانى. هذه الطبائع والأمزجة المتضاربة التى تسعى إلى أن تخلق تركيبة، أو صيغة جدلية ما، من الصعب، بل من المستحيل تحقيقها. أومبرال هو أستاذ عظيم فى الكتابة النثرية، وفى الوقت نفسه هو مفكر الجماعة والهوية الإسبانية. ومن المؤسف أنه مازال غير معروف فى العالم العربى. هذا الكاتب يرفض تماما عدم التسامح الذى أبدته إسبانيا التوحيدية التى كانت تطارد اليهود والمسلمين، حيث يقول:

لقد ظللنا نطردهم طوال التاريخ وهذا مضيعة للتاريخ. لقد كانوا يدرسون الرياضيات ونحن نجهلها وكانوا يعرفون حضارة المياه ونحن لا، وبدلا من أن نتعلم منهم ونقتدى بحضارتهم طردناهم من إسبانيا.

فلنترك الأحداث والمواقف الخاصة بالماضى ولنعد للحاضر. إن الوجود العربى لم يعد يمثل للروائى الإسبانى العنصر نفسه المثير للاهتمام والقلق الذى كان فى الماضى. فلقد اختلفت الأوضاع الآن وأصبحت أكثر تحديدا، كل فى مكان محدد يناسبه ويلائمه. بالطبع، حين يتغير إطار العلاقة فالعلاقة تتغير هى الأخرى. دعونا نرى كيف حدث هذا، بشكل مختصر للغاية، من خلال بعض الروايات التى ظهرت خلال هذين العقدين الأخيرين.

أخذ بعض أنواع القصص من الوجود العربى مناخا لها تصوغ بداخله أحداثها. من هذه الأنواع قصص المغامرات التى هى بالطبع مثيرة لأنها تنتج سينمائيا أو تليفزيونيا. فهى تلك القصص النمطية ذات الحبكة التى تدور حول الحب والجنس والخمر والغرابة، كل ذلك مخلوط بشكل غير متوازن وخال من التجديد أو الإبداع. لن أشير هنا للكاتب غزير الإنتاج البرتوباثكث فيجيروا الأكثر شهرة فى هذا المجال، وإنما سأشير فقط إلى اسم قصة لكاتب أقل شهرة وهو چيمى خيمينيث أرناو، و روايته (غير الراضين) [برشلونة ١٩٨٢: ٢٠٦ صفحة)، كذلك رواية (مؤامرة فى الخليج) [برشلونة ١٩٨٢، ٢٦٩صفحة] التى كتبها فرناندو شوارتز.

الإطار العام لهذه الرواية هو السياسة الدولية بكل ما تشمله من معارك وأزمات، وليس هناك أفضل من الشرق الأوسط ليكون مسرحا لمثل هذه الأحداث.

وعلى الصعيد الآخر، هناك نماذج أخرى من الروايات تتميز «بحبكتها الداخلية» على عكس الروايات التى أشرنا إليها من قبل ذات الحبكة الخارجية؛ فالأولى تمثل استجابة لمواقف أكثر جدلية وتعقيدا وعمقا، على عكس «الحبكة الخارجية» التى تختص بالمشاعر والسلوكات الفردية أو الجماعية والأطر الاجتماعية التى تضمها. وبالتالى نحن إزاء روايات ذات شحنات حميمة وأبعاد أكثر عمقا، تعكس لنا ما يمكن أن نسميه أزمات داخلية عميقة لا خارجية عابرة.

والمشاكل التى يطرحها هذا النوع من الروايات نابعة بالطبع من الاختلافات التى تظهرها المعايشة بين أفراد وثقافات ذات وضع ونسق قيم مختلفين. من الجدير بالذكر أن الحضور العربى الذى يثير اهتمام كتاب أوروبا بشكل عام هو الحضور المغربى؛ فهو الذى غالبا ما يظهر فى الرواية الإسبانية فى العقود الأخيرة؛ فهذا العنصر المغربى وبالتحديد المراكشى، يمثل المهرب المعنوى والمادى لاكتشاف احتمالات وأبعاد إنسانية حديثة أرهقها «روتين» الوجود اليومى على الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط.

مثل هذه الروايات غالبا ما تثير فى النفس الشعور بإغلاق عالم ما وفتح آخر جديد، أى شعور بالإحباط كما بالأمل.

وبما أن الأضرار الناتجة عن اختلاف الثقافات تمس كلاً من الطرفين، فقد كان من البدهى أن يتم فى هذه الروايات تداخل وتبادل للأدوار بين الشخصيات المتصارعة. فكل من الطرفين بإمكانه التعبير عن متاعب الحياة وفى الوقت ذاته عن عظمتها. أكرر تأكيدى أن هذه الروايات هى وليدة عصرنا الحالى، بكل ما يحمله من أزمات عميقة وتناقضات وحاجة لإعادة تنظيم شاملة للوجود الإنسانى ككل. لكل هذه الأسباب أعتقد أنه سيكون من الرائع إنجاز دراسة مقارنة للنتاج الأدبى الإسبانى المعاصر ـ وبالتحديد الرواية ـ والنتاج العربى بشكل عام.

وليس من الغريب أن تظهر فى هذه القصص، عبر مناهج ومصادر وطرق متنوعة، هذه الروح الخاصة بأهل البحر المتوسط، أو بمعنى أدق هذا الإحساس بهم. فهو شئ غير محدد وواضح وإنما حدس نابع من اللاشعور. فتناولنا للطبيعة العربية يدور فى مدار الذى «كان من الممكن أن يكون» وليس «ما هو كائن بالفعل». نحن إزاء حالة ذات أبعاد واحتمالات غير معروفة بعد، فهى إحدى حالات علم الأنثروبولوجيا التى مازالت تمر بلحظات حرجة ومعقدة من الانكشاف وإرساء الدعامات. يقول رفاييل تشيربس، أحد أهم ممثلى هذا الاتجاه الأدبى:

> إن افتتانى المتزايد بكل ما يخص أهل البحر المتوسط لم يولد من مفاجأة اللقاء غير المنتظر، وإنما نتيجة لاكتشافى طبقات أو مستويات معينة فى جغرافية ذاتى كنت أجهل وجودها، أو كنت أعتقد أنها تلاشت إلى الأبد. لذا، لم يكن لهذا اللقاء توهج أو لهيب ما، و إنما كان بمثابة النبش فى الحفريات.

من بين العناوين الجديرة بالذكر، بوصفها ممثلة لهذا النوع من الروايات، رواية (ميمونة) [برشلونة ١٩٨٨، ١٣٤ صفحة] لرفائيل تشيربس الذى سبق وأشرنا إليه، ورواية (أركاديو والرعاة) [مدريد ١٩٨٦، ٢٢٢ صفحة] لإميليو سولد. هما نصان مختلفا المواضيع والبنية، لكن كليهما يدور فى فلك الإحساس والمزاج الذى نتحدث عنه. وفى رأيى أنهما يمثلان أفضل دليل أدبى روائى على فعل المهاجنة الذى يتم بين الطبائع البشرية.

آخر الأسماء التى سأذكرها هو اسم الروائية أديلايدا جارثيا موراليس. والمذهل بخصوص هذه الروائية هو أن كتاباتها تتصف بأقصى درجات الترابط التام الذى لا تشوبه شائبة، مثال على ذلك روايتها الأخيرة (نسمية) [برشلونة ١٩٩٦، ٤٢١ صفحة]، حيث تعرض فيها للعالم المذهل الذى تحياه امرأة إسبانية من عصرنا الحالى تحولت إلى الإسلام. تستخدم جارثيا موراليس، فى سردها المكثف الصريح هذا، بعض العناصر العربية التى كانت قد ألمحت إليها بشكل

غير واضح فى إحدى رواياتها السابقة المنشورة ١٩٨٥ بعنوان (صمت جنيات البحر).

تعرض الكاتبة فى (نسمية)، فى لغة نثرية دقيقة وهادئة، تحليلا متقصيا مدهشا للبطلة وللشخصيات المحيطة بها فى المجتمع: مجموعة الإسبان المتحولين للإسلام الذين يعيشون فى مدينة مثل مدريد؛ حيث يشير عرضها، المتقن العميق، للتعارض بين الأهداف والمصالح والمشاكل والصراعات الدائرة فى مثل هذا المجتمع؛ العديد من التساؤلات فى نفس القارئ، وهى تساؤلات من شأنها أن تغير مفاهيمه عن الحياة.

لقد قمت، هنا، بعمل تقريبى للموضوع المطروح بشكل مبدئى، وهو موضوع أهميته وقيمته آخذتان فى التزايد داخل بانوراما الأدب الإسبانى. وأتمنى أن تتزايد ـ كماً وكيفاً ـ الدراسات الخاصة به سواء فى العالم العربى أو الإسبانى. ولكى أنهى هذا العرض أود أن أقول إن الوجود العربى فى الأدب الإسبانى المعاصر، و بالتحديد فى الرواية، يمثل مادة تدعو إلى التأمل الظاهرى والداخلى معا. فالتعبير عن هذا الوجود قد يختلف من مؤلف لآخر، أو من موضوع لآخر. لكن هذا الوجود ـ مهما اختلفت الآليات والأساليب والمصادر المستخدمة للتعبير عنه ـ فإنه دائما ما توجد، وبوفرة، الدوافع والأساليب الخفية غير الواعية أحياناً التى تسعى لخلق هذا الوجود فى العمل. فهذا الوجود ليس ببعيد عنا؛ فنحن كثيرا ما نستشعره بالقرب منا، بشكل، حتى يومنا هذا، جزءا من طباعنا. أذكر إحدى المقولات الفطنة الرائعة لهذا المفكر العظيم فى كل ما هو إسبانى: دون أميريكو كاسترو، حين قال:

> يكون الرجل متحضرا بحق حين تكون لديه القدرة على إدراك نسق القيم الخفى من وراء الواضح، الذى لا معنى له فى حد ذاته، وحين يفهم أن الوجود يفرض على الموجودات علائق وتداخلات وتبعات.

يجب أن نأخذ فى اعتبارنا دائما هذه المقولة، خاصة حين يكون الأمر متعلقا بأى نوع من العلاقات بين العرب والإسبان.



المركزية الروائية والمركزية الثقافية

مبارك ربيع*

يرتبط مفهوم المركزية، عموماً، بالنقطة الثابتة بالنسبة إلى ما حولها من نقط محيطية وعناصر، بيد أن هذا التصور الهندسي لا علاقة له بمفهوم المركزية الثقافية، أو بعبارة أخرى أعم، فإن هذه المركزية الحضارية تكتسى صفة المركزية من كونها نقطة جذب لما هو لها ويتبعها، بغض النظر عن تناسب الأبعاد أو المواقع. وإن كلا من التاريخ السياسى والتطور الحضارى، ليقدم عديداً من نماذج هذه المركزية فى مختلف المراحل والمناطق، محلياً وعالميا.

فالمركزية الثقافية تعنى نقطة الجذب بالنسبة إلى ثقافات أخرى ومجتمعات. وأهم ما يميز المركزية من هذا المنظور ارتباطها بالتحول الاجتماعى. وكما يعنى هذا التحول من خلال سيرورة التاريخ الإنسانى العام، توالى مراحل من ازدهار وأفول للمركزيات الثقافية، فإنه يعنى تجدد هذه المركزيات من ناحية أخرى، مما يجعل بعض الثقافات المحيطية بالنسبة إلى غيرها، تغير مواقعها، وتكتسب صفة المركزية على حساب غيرها، أو بجانبها، على أساس التنافس أو التوازى.

من هنا، يمكن الحديث عن خاصيات عامة، تكتسبها المركزية من خلال سيرورتها وحسب درجتها من التفاعل مع غيرها. فهناك مركزيات متجمدة، وأخرى رافضة أو مكتفية. ومن ناحية أخرى، هناك دوائر ضمن درجة التمركز؛ فمركزيات معينة تبدو متخصصة أو محدودة المركزية ، بالمعنى الذى يجعلها، مركزية فى نوع واحد أو جملة من الفنون، أو مجالات فى المعرفة أو فى غيرها. ومن الواضح أن أية مركزية كانت، إنما تزداد ازدهاراً وتقدماً، وتكتسب اتساعاً ورسوخا، بقدر ما تكون منفتحة على غيرها من المركزيات الثقافية أو المحيطية، وهو ما يغنيها بالتنوع والتعدد.

* عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

وبغض النظر عن إشكال العوامل الفاعلة فى قيام المركزيات الثقافية، فإن التاريخ يمدنا بما يدل على أن التعدد والتنوع يمثل إخصاباً حقيقياً للثقافة والمركزية. بل يدلنا أيضاً على أن غياب هذا التنوع والتعدد، يؤدى بالمركزية إلى التقهقر والتوقف عن الدور. والواقع أن أية ثقافة أو حضارة اكتسبت طابع المركزية محلياً أو عالمياً، لم يتم لها ذلك بنقاء موهوم عرقى أو فكرى، بل بقدر ما تتلاقح الأعراق والأفكار، بقدر ما تتشكل المركزية، والأمثلة كثيرة من مختلف الثقافات والحضارات، ولعل الثقافة العربية الإسلامية، باعتبارها مثلت مركزية ثقافية عالمية فى مرحلة من المراحل، أنصع دليل على ذلك من وجوه عديدة، كما أن المركزيات الثقافية العالمية الحالية، وفى طليعتها الأنجلوفونية والفرنكفونية تقدم نموذجاً حياً لذلك. فإسهامات الجنسيات المختلفة فى تشكيلها واستمرارها، وتداخل الأفكار والعبقريات فى إنتاجها، هو أحد أهم خصائصها ومكوناتها، بل هو عامل أساسى فى استمرارها. وليست هجرة الأدمغة هى المدخل الوحيد لفهم هذه الظاهرة، بل مبلغ التعددية والتنوع فى صميم هذه الثقافات، ومدى التفتح لاستيعاب الغير من الثقافات وإدماجه، وما يقف وراء ذلك كله من تشريعات وقوانين ومؤسسات حكومية وغير حكومية، تجعل من ذلك نمطاً جارياً فى الحياة اليومية المتعاقبة.

ومما لاشك فيه أن الثقافة العربية، فى سبيلها لإحياء مركزيتها الخاصة، بجانب المركزية الثقافية العالمية، يمكنها الإفادة من نموذج هذه السيرورة، بالتفتح الإيجابى على مكوناتها الخاصة من جهة، وعلى ما حولها من جهة أخرى.

وإن الرواية العربية، وهى مظهر جديد فى الثقافة العربية المعاصرة، استحدثت بصيغتها من مشهد المركزية الثقافية الغربية الأوروبية. وبالرغم من أن هذا المظهر للعلاقة ما بين الثقافتين العربية والغربية يبدو إيجابيا ومؤشراً على تفاعل وقدرة على التلاقح، وعلى قابلية للتطور من قبل الثقافة العربية، فإنه من جانب آخر، قد تم نتيجة مرحلة تبعية، دون أن تعنى التبعية هنا أكثر من موقف تحليلى، على الخصوص، فليس القصد من استعمال مفهوم التبعية، أية محاولة لاستخلاص أو توجه قيمى معين.

إن سيرورة التحول والتطور، سواء بالنظر إلى الثقافة الغربية الأوروبية فى مظاهر قوتها وازدهارها المتنامية، أو بالنظر إلى الثقافة العربية فى مظاهرها المحيطية بالنسبة إلى الثقافة الغربية تلك، كما فى مظاهر تجددها وخصوصيتها، تظهر مدى ارتباط المركزية الثقافية، والتحول الثقافى عامة، بالتحول الاجتماعى.

ومن هنا يبرز سؤال: إذا كان من المبرر أن تأتى الرواية فى الغرب، وفى أوروبا خصوصاً، استجابة لنمط حياة ومسايرة لمرحلة تطور، فهل جاءت الرواية العربية استجابة لتطور مماثل فى الحياة العربية؟ ولا يعنى تحليل السؤال أننا نتوقع، أو نحاول أن نثبت وظيفة اجتماعية للأدب عامة والرواية خاصة، بقدر ما نعتبر النتاج الإبداعى الأدبى، والفنى، يمثل تعبيراً عن عصره، أكثر مما يمثل صورة مطابقة عنه، دون أن يمنع ذلك أن تتماثل أو تتقارب الصورة والتعبير، وهو ما يعنى ضرباً من التفاعل الدينامى، يمكن استخلاصه واستجلاؤه بعملية عقلية وإبداعية أيضا، من نوع آخر، وكل ذلك يبعد بالعلاقة بين التعبير الإبداعى بصفة عامة، والروائى خاصة، عن أن تتصور على نحو آلى؛ فمن الممكن أن يكون التعبير الأدبى عن النموذج الواقعى والاجتماعى مناقضاً أو مجاوزاً، رافضاً أو بديلا على أساس قطيعة نسبية أو مطلقة، تبعاً للخاصية النقدية الصميمية التى هى نسغ خاصية الأدب، ولا نقول وظيفته.

مما لاشك فيه، أن مسار التحول الاجتماعى العربى، المحمل بوعى رام إلى استعادة الدور، وتدارك متطلبات النهوض الحضارى، كان يدعو إلى خلق أساليب جديدة فى التعبير الأدبى، ولكنه ما كان له أن يلتقى بالتعبير الروائى الحديث والمعاصر، لولا أنه أخذ بنمط الثقافة الأوروبية العربية، بمفهومها العام والخاص، بغض النظر عن درجة ذلك وعن مدى نسبة النجاح فى اتجاهه.

هكذا، يكون التساؤل عن مكانة الرواية العربية، ومدى مسايرتها للتحول الاجتماعى لمحيطها، مثيراً لتصورات من قبيل أنها جاءت فى سياق سيرورة محيطية بالنسبة إلى المركزية الثقافية الأوروبية، وهذا ما جعل التفاوت يجد مكانه

مابين مستوى التحول الاجتماعى ومستوى التعبير الأوروبى، فى مراحل البدايات الروائية العربية، لكنه يمكن أن يلتمس حتى فيما بعد، من فترات ذروة نسبية عرفتها الرواية العربية.

ومن الممكن القول إن هذه السيرورة الروائية العربية فى ارتباطها بالمركزية الثقافية الأوروبية من جهة، والسيرورة الاجتماعية العربية من جهة أخرى، قد أدت إلى ظاهرة يمكن أن توصف بأنها تميل إلى التداخل والاختلاط فى المراحل، عكس الأمر تماماً فيما يتعلق بالثقافة والرواية الغربية، حيث تبدو المراحل واضحة متميزة.

إن تداخل المراحل فى الرواية العربية هو مظهر قد يبدو سلبياً من حيث المبدأ، إلا أنه ـ من ناحية أخرى ـ يمثل تفاعل إغناء فى هذه الرواية، أو هو قابل على الأقل ليكون كذلك، إذا توافرت عوامل ملائمة. وبقدر ما يمثل نتيجة معقولة تتمثل فى الارتباط سيرورة محيطية بأخرى مركزية، بقدر ما يوضح أن الرواية العربية لم يكن لها وعليها أن تمر بكل المراحل الروائية الغربية، فهى فى اشتغال العلاقة المركزية المحيطية على المستوى الثقافى. أما النشأة الروائية العربية المعاصرة، فلم يكن لها إلا أن تأخذ ما تلتقى به من نماذج الروائية المركزية، سواء مستوى الاستيعاب أو الحوار.

إن عديداً من الدراسات يشير إلى سمات عامة فى التحول الاجتماعى الإيجابى فى المجتمعات المتطورة، الأوروبية بالطبع، ويمكن إجمالها فى التوجه المستقبلى للفاعلية الاجتماعية، بما يرتبط بهذه السمة من الجنوح إلى الجديد والتجديد لمجرد الجدة وكذا السعى نحو المجهول، بما يطبع السيرورة الاجتماعية بالتفتح إلى أقصى حد وعلى كل الإمكانات والممكنات، تفتحا موضوعاتيا وبشريا وحضاريا. هذه السمة التى يمكن أن تُقابَل بما يماثل النقيض فى السيرورة العربية، فى عملية يلتبس فيها بناء الذات، بالإحجام عن اقتحام المستقبل، أو الانحصار فى آنية الحاضر، تجعل تفاوتا واضحاً ما بين السيرورتين، المركزية من جهة، والمحيطية من جهة أخرى.

فالفكر الغربى الأوروبى، يعرض علينا سيرورة متكاملة فى تفاعلها، ما بين اتجاهات فكرية نظرية، وفلسفية، واجتماعية، مع السيرورة الروائية من جهة، ومع السمات العامة للثقافة الأوروبية فى مراحلها المختلفة، من جهة أخرى.

فبينما نلاحظ على المستوى النظرى الفكرى، اتجاهات مختلفة من قبيل مثالية واقعية، وعقلانية وروحانية و واقعية، ومن تجريبية علمية وإيديولوجيا اجتماعية، نجد بموازاتها سيرورة روائية من قبيل رومانسية عاطفية، وطبيعية وصفية وواقعية اجتماعية، أو نقدية أو اشتراكية، كما نجد كلا من السيرورتين السابقتين، وبالأخص الروائية التى تهمنا، تتسم بالتجاوب مع السمات الثقافية العامة للبيئة الأوروبية، خاصة فيما انطبعت به منذ القرن التاسع عشر من ميسم الصراع، بحيث تجلت أهم تياراتها الأساسية بطابع الصراع ابتداء من المنطق الجدلى، إلى البقاء للأصلح، إلى التحليل الطبقى (الصراع الطبقى)، والصراع النفسى. إن طابع الصراع هذا خاص بإنتاج الثقافة الأوروبية، بحيث تبدو هذه الثقافة نفسها، فى نسختها الأمريكية، مخالفة، مما يزيد من سمة التميز وقوة الطابع؛ فالثقافة الأمريكية رغم اعتبارها، ربيبة الثقافة الغربية الأوروبية وامتداداً لها، من حيث المرجعية الأوروبية، إلا أنها تجعل ظروفها الخاصة والموضوعية فى شمال القارة الأمريكية، متسمة بسمة الإجماع بدل الصراع، وقد تركزت مفاتيحها المصطلحية حول مفاهيم، الإدماج أو الاندماج، والشخصية القاعدية والطابع الوطنى باعتباره سمة عامة، بل إن التيارات التى انتقلت من أوروبا إلى الضفة الأمريكية، سرعان ما اكتست طابعاً ثقافياً، أنثربولوجياً أو معرفياً، نأى بها عن طابعها الصراعى المبدئى، وأخرجها مخرجاً آخر.

أما فى محاولتنا ملاحظة مثل هذه السيرورة المتناغمة بمراحلها ومواصفاتها، مع مايربطها بالسيرورة الروائية على الضفة العربية أو فضائها، فإن الرواية العربية تبدو استزراعا أملته ظروف الضغط أو الجذب الثقافى القوى، للمركزية الثقافية الأوروبية على الثقافة العربية.

لابد من الإشارة، هنا، إلى أن السردية العربية التراثية لم تتوقف أبداً، رغم أنها فيما يبدو لم تسر فى طريقها التطورى على نحو إيجابى مستمر، وربما يكون هذا المظهر نتيجة

تفاعل طبيعى مع ثقافتها، ومع السيرورة الأدبية العربية عامة فيما انتابها من توقف وتراجع. لكن السيرة السردية على مستوى الثقافة الشعبية بحكم قوة واقعها، استطاعت بكيفيات مختلفة أن تظل حية بسماتها الخاصة وفى تعبيرها عن المراحل والعصور، إلا أنها لم تكن مصدر انطلاقة للرواية العربية الحديثة، رغم ظاهرة استرجاع العلاقة، التى جاءت نتيجة عوامل وظروف أخرى.

إن ظاهرة المركزية الروائية الغربية الأوروبية، بالنسبة إلى الرواية العربية الحديثة، يجب أن تؤخذ فى دلالتها الثقافية، بالرغم من أن التفاعل الإيجابى يتطلب تبادلا؛ وهو مالم يحصل، ولم يكن له ليحصل فى حالة ميزان القوة بين مكونات المركزية ومكونات المحيطية.

فالثقافة العربية فى موقفها المحيطى، أو فلكيتها إزاء المركزية، اتسمت بالسعى ـ عبر إرادة ذاتية وعبر وعى وتخطيط ـ لتحقيق دلالة الارتباط بين الثقافتين، وكذا الارتباط بين السيرورتين الروائيتين، على أساس تفتح وتطور لخلق ثقافة جديدة، تعبر عن مجتمع جديد، وتطبعها سمة ثقافية جديدة. هذا ما جعل الرواية العربية روائية وفكرية أيضاً دون أن تدعو إليها ضرورة ثقافية؛ يمكن أن تتحدث عن الرومانسية، كما تتحدث عن الواقعية الاشتراكية أو غيرها، فإذا أمكن الحديث عن ثقافة صراع، وثقافة إجماع بالنسبة إلى كل من ثقافة الغرب الأوروبى، والغرب الأمريكى، فيمكن الحديث عن الثقافة العربية أيضاً، بصفتها ثقافة إجماع، وعلى نحو مخالف لمفهوم الإجماع السابق. فالإجماع فى الثقافة العربية يعنى إجماع انصهار والتحام بدلاً من مفهوم النسب، والقرابة، إلى القبيلة، والأمة، وكلها مفاهيم لا تقوم على أساس مجموعات مندمجة للأقلية فى أكثرية، أو فى أقليات أخرى كما هو حال الإجماع فى المجتمع الأمريكى، بل هى تميل ـ أكثر من ذلك ـ إلى تجاوز آلية الأقليات، والمجموعات الصغرى والتمحور حول الذوبان الفردى فى الوحدات الأكبر.

إن هذه السمة الثقافية العربية العامة التى تسايرها السردية الشعبية، تركت مكانها لثقافة صراع، ولما يسايرها من سردية حديثة عربية غربية أوروبية، فى نطاق الوعى بضرورة خلق سيرورة جديدة ثقافية و روائية بالتالى.

انطلاقا من هذا الوصف، نستطيع أن نحاول تفسير أو فهم الاتجاهات الروائية العربية أو وضع ملاحظات بشأنها على النحو التالى:

ـ واقع الحاجز المبدئى، أو الفجوة ما بين الروائى العربى الحديث، والسردية الشعبية، وذلك دون أى داع للدخول فى تفصيل عوامل ذلك.

ـ واقع تداخل المراحل والملامح الفنية، فى السيرورة الروائية العربية (الواقعيات مثلا) ...

ـ السيرورة «النفقية» للرواية العربية الحديثة، التى نجمت عن المسرب السياسى الذى وجدت فيه، نتيجة تفاعلها الثقافى الخاص مع المركزية الأوروبية، للتعبير عن مفاهيم الالتزام والضرورة أو الحقيقة الاجتماعية. هذه السمة النفقية أدت إلى طبع السيرورة الروائية على العموم بكل شئ على حساب الجمالية.

رغم هذه الجملة من الملاحظات، وما يشبهها، مما يوحى بتسجيل آثار جد سلبية على السيرورة الروائية العربية، فيمكن من منظور آخر تأكيد إيجابيتها النسبية، باعتبارها إدماجاً للأدب العربى فى السيرورة الحديثة والمعاصرة، بالإضافة إلى إيجابيات أخرى يمكن تسجيلها فى هذه المرحلة، إلا أن الضرورة تفرض إبداء ملاحظة تتعلق بالارتباط بين الرواية العربية ومجتمعها، أو ما سبقت تسميته بالتعبير الأدبى (الروائى) عن العصر، على النحو الذى شرحناه.

إن تحليل نشاط الرواية وبنيتها، بخاصة سمتها التدقيقية التفصيلية التى هى خاصية لا علاقة لها بالواقعية (الحرفية)، يبدو متجاوباً مع عصر العلم التجريبى والتقدم الصناعى؛ فالسمة الروائية التفصيلية هى بالأساس سمة الاستقراء العلمى أو هى الاستجابة الأدبية التعبيرية عنه، ويمكن القول إن المركزية الروائية الغربية الأوروبية بقدر ما استفادت من المنهجية العلمية والطفرة التكنولوجية عبر مراحلها المختلفة، بقدر ما كان من قدر الرواية العربية ألا تجد

فى مجتمعها مثل تلك المحفزات أو المغذيات، فعلقت بفضاءات محددة محدودة، وظلت تكرر ذاتها، وتدور حول نمذجة معينة. ويمكن القول أيضاً إن الميول الروائية العربية للتجديد، بما أنتجته وتنتجه من نماذج، تنظر بعين إلى المركزية الروائية الأوروبية، وبالأخرى إلى الواقع العربى بكل ما يموج فيه، وبعجزه عن إسعاف الفكر الروائى بفضاءات علمية تكنولوچية، بما ينجم عنها من معاناة إبداعية خاصة متميزة.

إن المجتمع العربى بوتيرة تطوره البطيئة، بل بمظاهر عديدة منه، تبدو وكأنها رفض للتطور، خاصة فى جانبه العلمى التكنولوجى، وما يترتب على ذلك كله من انفتاح آفاق البحث، والغوص فى أغوار الطبيعة، وامتداداتها وتنوعاتها، ومن مغامرات فكرية وعلمية فى المجهول، كل ذلك جعل من الطبيعى انحصار الرواية العربية فى نفقية تطول أو تقصر، تنفسح أو تضيق، وقد تنفلت منها نماذج معينة، لكنها تبقى دون خلق القوة الدفاقة لفن تجرى تياراته بوتيرة التنوع والتطور المناسبة.

رغم ذلك، وفى واقع ما استطاعت الرواية العربية أن تحققه ضمن هذه الشروط، يمكن تسجيل مظاهر إيجابية نشير إليها فيما يلى:

ـ استطاعت الرواية العربية، أن تسقط ثقافة الصراع الطبيعى والذاتى والاجتماعى، على العلاقة مع الآخر. وهنا، يمكن القول إن الرواية العربية سجلت تصالحا كبيراً بين الذات الروائية والذات الاجتماعية، أو لنقل إنها استطاعت أن تحقق ذاتها فى نماذج عديدة، ناجحة فنياً وناضجة أداتياً، حول حركات التحرر والتحرير من الاستعمار، كما أبرزت قضايا وأبعاداً خاصة بها فى هذا التوجه.

ـ فرض واقع الريف (والبداوة) نفسه على الرواية العربية الحديثة، بحيث بدت أصالتها واضحة، فى النماذج الروائية التى تناولت العالم الريفى (القروى)، فقوة هذا الواقع بقيمه الجماعية، وبخصوصية موضوعاته، وباستجابته الثقافية والاجتماعية، وقابليته أيضاً لتجسيد توترات نفسية اجتماعية، كما لو كانت ثقافة صراع، بل بوصفها كذلك أحياناً، ذهب بهذا المظهر إلى أن يبدو وكأنه جسر للتواصل بين المحيطية والمركزية يصل الثقافة العربية بالمركزية الغربية الأوروبية.

ـ مبدأ التجديد، وهو المظهر الخاص الذى اتخذته بعض تجليات الرواية العربية التى تكتب بإرادة الانفصال عن كل تقليد روائى من تراثى أو حديث، واقتحام المجاهيل الفنية، وكأنه رد فعل الوعى الروائى العربى بمحيطيته وسعيه لتجاوزها ثقافياً وفنياً، ونحن لا ننسى هنا «مبدأ التجديد من أجل التجديد فحسب» وهو الذى يزدهر لدى المجتمعات المتفتحة وعلى كافة المجالات والقائم هناك على قاعدة استقرائية مختلفة، ويمثل حالة عامة جارية.

ـ العودة إلى التراث السردى العربى. وقد تمثل هذا الرجوع فى الاكتفاء بمسحة شكلية فى الغالب، وبتذبذب مبرر فى استثمار بعض مكونات ذلك التراث. وتقف اللغة والموضوع حاجزين أساسيين أو صعوبتين مركزيتين أمام محاولة التطويع المزدوج لكل من التراثى والراهن باتجاه هدف ما يجعل الأداء الروائى، بعيداً عن أن يكون صدودا عن حدة الحاضر أو جموده، بعيدا أيضاً عن أن يكون عملية بعث للتراث السردى بما هو تراث عصر آخر. ولكن ذلك كله، من ناحية ثالثة، يجب أن يكون مجرد ملهاة عابرة، تستجيب لسديمية عاطفية أو رغبة جامحة فى الإغراب، تفتقد الأسس والقواعد الفنية والاجتماعية، بل تفقد صلتها بكل شئ.

إن حدود الدلالة فيما يؤديه الارتباط الروائى، ما بين مركزية روائية قوية متجانسة السيرورة، وما بين سيرورة محيطية تنتابها قفزات، لا تزيد عن أن تؤكد فلكيتها، وانحصار حركتها فى حدود المدار، إذا كانت أثمرت سلبيات كما أنتجت إيجابيات، وعلى الخصوص إذا كانت قد أبانت عن وعى روائى عربى، يعمل على الإبداع وفق شروطه غير المسعفة، فإن ذلك كله تبلور فى تجاهل تام أو يكاد لسيرورات ثقافية روائية خارج ماهو غربى، كالثقافات الإفريقية والآسيوية، والأمريكية اللاتينية، بغض النظر عن مدى ارتباط هذه الثقافات بمركزيات معينة، أو كون بعضها يمثل بذاته مركزية على مستوى من المستويات.

ويكن اعتبار هذا المظهر أهم مفعول للمركزية الثقافية والروائية الغربية على الواقع العربى المعاصر، بما فيه الروائى والثقافى، وهو ما يدعو الوعى به إلى تجديد فى النسيج الارتباطى للرواية العربية، وهو ما يمكن فى الوقت نفسه أن يخفف من فعل المركزية الغربية الأوروبية، دون أن يعنى ذلك، أكثر من العمل على تجاوز الانحصار فى دائرة مركزية واحدة و وحيدة، للارتباط بمركزيات أخرى، وهو طريق نحو تأسيس، أو بالأحرى انبثاق، مركزية ذاتية خاصة، تجذب حولها عناصر من ثقافات مختلفة.

بيد أن الإشارة ضرورية أيضاً إلى المركزية العربية فى سياق وفضاء الواقع العربى نفسه، فالمركزية الثقافية العربية لا تزال تساير المركزية الجغرافية إلى حد كبير، ولايزال الواقع العربى فى مظهره الثقافى، وبالتالى فيما يعود إلى الواقع الروائى أيضاً، منظوراً إليه ومعتبراً على أساس كيان من قلب أو صدر وأطراف، ولاتزال الأطراف من قبيل المغرب العربى والخليج بعيدة أو مبعدة عن التفاعل أو حتى التوازى.

هذا الواقع، من شأنه أن يجعل الحديث عن المركزية الروائية العربية والغربية أكثر تعقيداً، فالارتباط المحيطى المركزى يختلف اختلافات كثيرة، مابين مشرق (قلب) ومغرب (أطراف).. بينما يجرى الحديث فى عمومه عادة، وكأن الأمر يعنى درجة واحدة، من الارتباط.

مهما يكن، فظاهرة ما يسمى بالعولمة الحالية هى بالأساس ذات توجه اقتصادى، إلا أنها تنعكس على الثقافى بقوة وحدة، وبالتالى الروائى أيضاً، وأهم ما يمكن استثماره فى هذا التيار «العولمى» إعادة النظر فى الارتباط، بهدف تنويعه وتوسيعه على الأقل، فيكون بذلك للتفتح معناه الحقيقى، ودلالته. فإذا كان من الضرورى على المستوى المحلى، العمل على تحقيق تكامل فى الثقافة العربية وتنويع مركزياتها، أى تفتيت المركزية الواحدة إلى مركزيات عربية، فالأمر على المستوى العالمى أولى، وهو يعنى التفتح فى إطار ما يراد من عولمة وكونية، على الثقافات كافة، بروح جديدة ومنهج جديد، بعيدا عن التصنيفات المسبقة والنماذج المفروضة، للاستفادة من كل التراث والمتوارث الإنسانى واستيعابه، والإبداع بتفاعل معه.

يبقى أخيراً أن الرواية العربية إبداع، والإبداع لا يأتى نتيجة وصفة أو هندسة مصممة، فلا أقل من تهيىء الفضاء وتأثيث الساحة وانفتاح النوافذ على أقصى مداها.



الرواية العربية:
الذات الكونية والمغايرة

الميلودى شغموم*

ينطلق هذا البحث من سؤال ينبنى على «فكرة» أو انطباع، أى على مجرد فرضية قد توجد بالأهمية التى يعطيها لها السؤال وقد لا توجد، قد توجد بدرجات مختلفة لدى الروائيين أو لدى النقاد إن لم يكن هناك من لا يعطيها أية قيمة على الإطلاق!

أما السؤال فمن الممكن صياغته، فى إحدى صوره، على الشكل الأولى التالى: عندما تحلم الرواية العربية بالكونية (العالمية!) أو تحقق شيئا من ذلك بالفعل، فهل يتم لها هذا الأمر عن طريق ما هو «كونى» أم عن طريق «المحلى»، أم عن طريقهما معا، وبأية أشكال أو تقنيات يمكنها ذلك؟ وفى أية شروط؟

وبعبارة أخرى، تعيش الرواية العربية نوعين من «المحلية»: محلية قومية، فى مواجهة الرواية العالمية، ومحلية قطرية، فى مواجهة القومية، وقد تعيش «الجهوية»، على مستوى جهات القطر الواحد، فكيف يمكنها أن تواجه الكونية بكل هذه المحليات؟ وبأية كونية يتعلق الأمر؟ ماذا يمكن أن يبرر أن نسمى ما يكتبه الشامى والمصرى والخليجى والمغاربى رواية عربية، وكيف يمكن لكل هذا الركام أن يشكل كلا ويدعى هوية، وأن يتطلع - بصفته تلك - إلى أن تكون له مكانة عالمية؟ هل يعرف حقا ما يريد، وهل يملك الوسائل، بالفعل، للوصول إلى هذه الغاية؟ وإلى أى حد نستطيع الزعم بأن وضع الرواية العربية، والأدب العربى عموما، إنما يعكس وضع المجتمعات العربية، والثقافة العربية خاصة، فى العالم، كما يعكس وضع الأقطار العربية فى علاقاتها مع بعضها البعض؟ هل نستطيع، والحال هذه، أن نفسر لماذا لم تحظ الكثير من الروايات العربية، التى ترجمت، بأية مكانة عالمية ولماذا لم يكن لبعضها أى صدى فى الثقافات التى ترجم إليها؟ هل أخطأت هذه الروايات الكونية

* كلية الآداب، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب.

وهى تدخل إلى العالمية؟ وكيف نفسر، إذن، المكانة التى يحتلها بعضها فى الثقافة العربية؟ ما العوامل الإبداعية وغير الإبداعية الثقافية والمؤسساتية، مثلا، التى تستطيع أن تساعدنا على فهم هذه الظاهرة؟

لهذا السؤال أكثر من وجه وأكثر من مستوى قد نخطئ الجواب عنه؛ ليس فقط لأننا لا نصوغه صياغة دقيقة وإنما، كذلك، لأننا لا نأخذ كل عناصر الجواب بإغفال بعضها أو تهميشه لأسباب واعية أو غير واعية، لقصور أو لحسن تخلص! أما «الفكرة»، أو الانطباع، التى ينبنى عليها، فتخص نوعا من «البداهة» التى عبر عنها السؤال فى وجوهه ومستوياته المذكورة: يندر أن نجد روائيا أو جماعة عربية، بما فيها الجماعات التى لا تقدم للرواية أى دعم، لا يحلم ولا يفخر بترجمة الرواية إلى لغة عالمية والتطلع إلى أن تحتل هذه الرواية العربية مكانة فى الثقافة العالمية، أما أن ينال كاتب عربى جائزة عالمية فهذا أقصى درجات الاعتزاز، سواء على المستوى الرسمى أو الشعبى! أحيانا، تصبح هذه أفضل طريقة، ضربة الحظ التى تجعل الكاتب مقروءا فى بلده، تصالحه مع ثقافته! أحيانا أخرى يستعمل الكاتب كل «قوته» ليترجم، بما فى ذلك ألا يكتب إلا ما هو «قابل» لأن يترجم!

ولا شك أن فى هذا النزوع «العالمى» شيئا من «الإنسانية»، أمرا «طبيعيا» سواء لدى الروائى أو لدى شعبه؛ إذ يمكن ملاحظته، بهذا القدر أو ذاك وبهذا الشكل أو ذاك، عند كل الكتاب فى الدنيا وعند كل الشعوب، فلا شئ «أكثر طبيعية» من أن «يجازى» المبدع بالترجمة والجوائز وأن يفخر أهل ثقافته بذلك: إن مجده مجد ثقافته!

ومع ذلك، خاصة بالنسبة إلى الوضع العربى الراهن، ينبغى أن نميز فى «مبررات» هذه الحالة بين «الدوافع» و«الوسائل»، فالأولى لا تؤدى دائما، بالضرورة، إلى الثانية، ولا هذه تنطلق، كاملة، على الأقل، وحتما من تلك، وكم من الدوافع تخطئ الوسائل أو العكس: هناك ظواهر من هذا النوع، دائما، لا «تقبل» التفسير!

قد تكون الدوافع، أو بعضها، نابعة من «منطق الكتابة» ذاته، فالأدب، والكاتب، بطبعه، كونى، بشكل من الأشكال، رغم أنه ينشأ وينمو محليا وفى بيئة بعينها. وهذه الدوافع الذاتية، المرتبطة بالكاتب أو بنتاجه، قد يكون جانب منها عتيقا جدا، موغلا فى التاريخية وفى الموروث الحضارى لأمة كالأمة العربية، أو جزءا من الحلم العام لهذه الأمة فى أن تحتل كلها أو مجموعة منها أو فرد واحد منها، على الأقل، مكانة متميزة فى الكون، فى أن تسترجع شيئا من مكانة وهمية أو فعلية ضيعت فى فترة ما من تاريخها الرمزى أو الواقعى، فكل الأمم فى حاجة إلى استيهامين، كحد أدنى، لترى مغايرتها جزءا من الكونية، ذاتها شبيهة بالآخرين ومساوية لهم: استيهام الأصل القوى، أو النقى الصافى، واستيهام الغد المشرق الذى يستعيد «النعيم» المضيع، بسبب داخلى أوخارجى، بعد عصر القوة والصفاء. وإذا لم يكن قد حدث شئ من هذا فى ماضيها «بالفعل»، فإن «الأساطير» تتكفل بخلقه وترتيبه، وبذلك تشعر كل أمة، وكل جماعة ثقافية، بأنها ليست فقط مشابهة أو متساوية مع الأمم القوية، ولكن، من ناحية ما، أنها الأقوى: قوة رمزية أمتن من أية قوة مادية! بشئ من هذا يشعر كل كاتب: كل كاتب يحمل إلها أسطوريا من نوع ما! لهذا تميل كل الحضارات إلى أن تكون غازية، فاتحة ولو ثقافيا، وتكرم «أبطالها» الفاتحين!

غير أن هذه الدوافع، بالنسبة إلى الكتابة بصفة عامة وإلى الرواية بصفة خاصة، لا تختلف كثيرا، مجتمعة أو متفرقة، عما يجرى فى مجالات أخرى إن لم يكن عملها أقل فى الكتابة منها فى هذه المجالات، وهكذا فإننا قد نجدها فاعلة بشكل قد يكون أوسع وأقوى فى الرياضة، خاصة فى كرة القدم وفى سباقات الجرى. إن هؤلاء «الأبطال الدوليين» يحققون من المجد و«الانتقام» للجماهير، ومن الفخر والدعاية لحكامهم أكثر مما يستطيع كتابهم مجتمعين أن يحققوه على المستوى الدولى والجهوى، وقد يستطيع مطرب أو مطربة أن يحقق مثل هذا أو ما هو أكثر دواما منه على المستوى القومى. ومع ما فى هذه الحالات من تفاوت، من حيث النوع والمدة، ومن حيث الشكل والتوجه، ومن حيث الإمكانات التى تتطلبها، فإنها، جميعها، تحقق نوعا من «الكونية» وتنطلق من الاستيهامين سابقى الذكر: الحضور فى العالم بالنيابة، عمليا، والاندماج فيه جماعيا بشكل رمزى! وبهذا الشكل «تنتصر» أمة عالميا و«تنتقم»!

لهذه الأسباب قلنا إنه، من هذا المنظور، يصبح من الطبيعي والعادي جدا أن يتطلع فرد من جماعة وأن تتطلع الجماعة كلها إلى العالمية وإلى الكونية، قاصدين بالعالمية الحضور في العالم هنا والآن، أي المعاصرة، وبالكونية الانتماء إلى العالم، أي الحضور الكيفي فيه، ليس فقط هنا والآن، لكن باستمرار ومع الشعور الإيجابي بأننا جزء منه ولسنا منفيين أو متطفلين. في كل اقتحام للعالم نوع من المعاصرة، سواء تعلق الأمر بالفن أو العلم أو الرياضة أو السياسة، لكن ليس فيه بالضرورة كونية. تتحقق الكونية بالمواطنة في العالم بينما تتحقق العالمية بكل مشاركة فيه. وهكذا، فإن المشاركة في كأس العالم لكرة القدم، مثلا، معاصرة، لكنها ليست كونية، ما دام المشارك يحل في هذه الكأس مثل الضيف الذي يستحق الضيافة، من غير أدنى حلم بأنه يستطيع أن يفوز بها. كذلك الفوز في سباق من سباقات الجرى الدولية، إنه يرفع الفرد البطل إلى مصاف الأفراد الأبطال، غير أنه لا يرفع بذلك أمة إلى صف أمة إلا هنا والآن، أي لفترة قصيرة جدا. فالكونية، بهذا المعنى، معاصرة مستمرة، أما العالمية فكونية مؤقتة. نستطيع أن نقول عن هوميروس أو سرفانتيس إنه كوني، إلا أننا لا نستطيع أن نقول مثل ذلك عن مصارع يوناني أو عن لاعب كرة إسباني! وإذا كانت هذه تتطلب تلك ولا تفترق عنها، فإن الدوافع العامة مشتركة بينهما: دوافع أمة تتطلع، من خلال أفراد أو مجموعة، إلى الوجود في العالم!

ومع هذا، فإن الوسائل إلى ذلك تختلف: لا يصل الكتاب والمفكرون إلى الكونية، إذا وصلوا، بالوسائل نفسها والإمكانات التي يصل بها الرياضيون، على سبيل المثال.

يجدر بنا قبل أن ننظر في بعض تلك الوسائل أن نحاول تحديد مفهوم «الذات الكونية»: ماذا يعني هذا المفهوم في مقابل المغايرة؟

مبدئيا، ومن زاوية مثالية محض، فإن «الذات الكونية» تعني كل الأعمال البشرية، السلوكات والإبداعات التي يعبر بها الإنسان عن إنسانيته وتتحقق بواسطتها هذه الإنسانية، أي الأساس المشترك بين بني الإنسان كما يتجلى في منتجات الحضارة أو الثقافة، إنها الخبرة البشرية منظورا إليها من زاوية كلية، باعتبارها تشكل هوية للإنسان في كل بقاع العالم ومختلف مراحل تطوره، الأمر الذي يبرر الحديث عن مفاهيم أو مقولات من نوع «حقوق الإنسان»، بصفة عامة، و«الإبداعية»، على سبيل المثال.

إن الاعتقاد في هذا النوع من «الهوية الكونية» للإنسان ليس اعتقادا مثاليا رغم أصله المثالي، لقد أسسته الديانات من خلال مفهوم الأخوة الدينية والانتماء إلى جوهر واحد، والفلسفة من خلال شمولية العقل والعلم، من خلال عالمية المنهج الفرضي ـ الاستنباطي، والفن والأدب من خلال تشابه الذوق والسياسة، من خلال تكريس المساواة في الحقوق والواجبات.

أما مختلف تحققات هذا الأساس المشترك، من حيث أشكالها وأنماطها في الزمان والمكان، فهو ما يعنيه مفهوم «المغايرة»، إذ لا تتحقق «الذات الكونية» ولا تعبر عن ذاتها إلا من خلال الاختلاف وبواسطته.

إذن، «الذات الكونية» ليست فكرة سابقة عن الإنسان، إنها فقط ما يتحقق من خلال إبداعات واكتشافات الإنسان المختلفة سواء على مستوى معيشه اليومي أو على مستوى معيشه العام، وهو الأمر الذي ينتج عنه نوع من الهوية المشتركة ونوع من الطاقة التي تظل تتجدد وتتطور.

والأهم من ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن إنسانية الآدميين، ومن أي منظور، ولو كان هذا المنظور مثاليا خالصا، إلا ابتداء من اللحظة التي بدأ فيها الإنسان يبدع فيها الوسائل للتكيف مع محيطه وتطويره، أي شرع فيها في ممارسة إبداعيته. إن «الذات الكونية»، إذن، مفهوم تاريخي، مفهوم يتشكل في التاريخ الذي يصنعه ويتطور فيه، أما المغايرة فهي أداته التي يتحقق عن طريقها وينجز بواسطتها التاريخ. ومعنى ذلك، أنه لا يوجد تاريخ للإنسان، تاريخ في مكان محدد وزمان معين، لا يعبر عن شئ من تلك «الذات الكونية»، وفي كل مكوناته المادية والرمزية، بوصفه تاريخا لفئة من البشر.

ومن زاوية النظر نفسها فإنه لا يوجد كاتب حقيقي، روائي أو غير روائي، لا يصدر في إنتاجه عن هذه «الذات الكونية» عن وعي منه أو عن لا وعي، مادام جزءا من هذه

الإنسانية التى تتحقق، بهذا القدر أو ذاك، فى كل فرد من أفرادها مهما قل شأن الفرد أو عظم.

لذلك، ودائما من الناحية المبدئية، ليس هناك رواية يكتبها عربى اليوم غير قابلة للترجمة أو غير متضمنة لنوع من الكونية التى هى مؤهلها الوحيد لتكون قابلة للترجمة والدخول إلى الثقافات العالمية، فماذا يمنعها، والحال هذه، أن تحظى بشئ من الكونية؟

إن الكتابة الروائية، من هذه الزاوية، وكأى إبداع أو تعبير آخر، لا يمكن أن تتم إلا من خلال منطق المغايرة والتميز، بل المحلية، فهى عمل فرد بعينه ينتج فى مكان وزمان محددين، هنا والآن، أى إنتاج محلى بالدرجة الأولى، لكنه بسبب محليته هذه، وإذا أخلص لها الروائى حقا، عمل كونى بالضرورة. ولكن هذه الكونية بالقوة، إذا جاز التعبير، تصادف صعوبات كبيرة لتتحول إلى كونية بالفعل. وأشد هذه الصعوبات، من منظور المغايرة، هى العالمية، أى عدم الإخلاص للكونية فيما هو محلى، أو عدم القدرة على تعاطى المحلية من حيث هى تحقق وممارسة للذات الكونية فى جهة من العالم وفى فترة من الزمان، من التاريخ البشرى العام، وهذه الصعوبات قد تتخذ، فى حالات كثيرة، صيغة محلية مطلقة، بناء على هوية عمياء منغلقة، أى صيغة الفولكلور، كما قد تتخذ شكل تقليد فارغ لروايات غربية يتحول إلى مجرد استنساخ طلبا للعالمية. وهى فى الحالتين معا لا تضيف شيئا يذكر للكونية ولا تجد، بالتالى، من يقبل عليها، فلا تستطيع أن تحظى بأية مكانة فى الثقافات العالمية.

لنا فى تجربة ثقافات أخرى، مثل اليابان وأمريكا اللاتينية، ما يكفى من الدروس على هذا المستوى، لكن لنا فى بيئتنا كذلك نماذج جيدة: من هو الروائى، الآن، فى الوطن العربى؟ إنه نجيب محفوظ أو حنا مينه على سبيل المثال. لكنه قد يكون يوسف إدريس أو فؤاد التكرلى أو غيرهما من الأسماء التى لم يعد يجادل أحد فى روائيتها. كل واحد من هؤلاء مجرة، عالم قائم بذاته؛ هو ليس فقط فى القطر الواحد، وإنما فى الوطن العربى كله. إن ما يجعل الواحد كاتبا مغربيا أو سوريا أو يمنيا، مثلا، ليس هو فقط الروائح والألوان، فى هذا القطر أو ذاك، فهذه الأشياء قد لا تختلف كثيرا فى بغداد أو دمشق عنها فى القاهرة أو مراكش، ولا فضاءات العيش فى القطر كله، فأغلب هؤلاء قد اختار فضاء صغيرا من قطره واشتغل عليه إلى درجة أن جعل منه العالم كله. إن أهم شئ فى هذه الروايات هو معاينة الإنسان، فى مصر أو سوريا، مثلا، يمارس إنسانيته كإنسان، أى يمارس كونيته، فى حين أن آخرين يجعلون من هذا الإنسان مجرد نسخة فلكلورية أو صورة مشوهة لغربى لا يجد نفسه فى هذه المحلية.

ومع ذلك، تجد أعمال هؤلاء الروائيين العرب الكبار صعوبات فى أن تحتل مكانة محترمة فى الثقافات العالمية. لماذا؟ للقضية مظاهر أخرى وأسباب لم نصل إليها بعد.

إن ما سبق قد يسمح لنا بالقول إن القطرية، وكذلك القومية، ليست سوى تكييفات خاصة لمكونات رمزية كونية، بفعل التاريخ والجغرافية، أى كما ينجزها إنسان معين فى زمان ومكان محددين. لذلك، توجد الكونية فى المحلية، فى المغايرة، وكما توجد المغايرة فى الكونية: الذات الكونية تتحقق فى المحلية، بواسطة المغايرة المبدعة، النافية، المؤكدة لها، فى الآن. والمحلية تتحقق فى الكونية، عن طريق الأساس الإنسانى المشترك الذى تتطلع إليه كما تنطلق منه، كما ينطلق شخص من ماضيه ويتطلع إلى غده، وكما تتحقق المصرية أو المغربية فى كاتب بعينه، العروبة فى قطر بذاته أو فى كاتب. فأنا لو لم أكن مغربيا ما كنت لأكون عربيا، ما كنت لأكون مغربيا فى مكان معين وتاريخ محدد. وبالمثل، لو لم أكن إنسانا ما كنت لأكون لا هذا ولا ذاك.

هذا هو المضمون العام للكتابة، مضمون أو مادة ثابتة ومتغيرة، فى الوقت نفسه، فى ذاتى وخارج ذاتى. لكن الأمر لا يتعلق بمادة جاهزة أو معطى منجز بشئ، ما على إلا أن أمد يدى إليه لأصنع منه رواية، وإنما بمحتوى تاريخى يحتاج الإمساك به إلى الوعى، إلى إحساس خاص به، إلى حس تاريخى ووجودى، كما يحتاج إلى تقنيات: لا تلتقى المحلية بالكونية إلا بفضل هذا الإحساس بعمق التاريخ وغناه، أى تاريخ، كيفما كان نوعه ومكانه وزمانه، وإلا بواسطة تقنيات معينة تسمى تقنيات الرواية.

إننا ها هنا أمام ظاهرة كونية تمارس بالأدوات نفسها فى كل الفنون وفى كل العلوم، فى جميع أقطار المعمورة فإذا رام اليوم أى عربى أن يمارس علما من العلوم، وليكن الرياضيات أو البيولوچيا مثلا، فإنه لا خيار له فى أن يمتلك هذا العلم روحا ومنهجا، أى فكرا معينا فى النظر إلى الكون وإجراءات محددة، أى تقنيات، للتعامل مع مادته. وإذا شئنا مثالا أقرب إلى الرواية فليكن علم الاجتماع أو علم النفس، إن علم الاجتماع من أكثر العلوم ارتباطا بالسياسة، لكنه علم لأنه تصور، رؤية خاصة للإنسان، وإجراءات، أى منهج.

كذلك الأمر بالنسبة إلى علم النفس، الذى هو أكثر العلوم إثارة للمقاومة فى مجتمعاتنا، فإن لا أحد بإمكانه أن يبدأه من الصفر، أن ينشئه من لاشئ، فإما يأخذ بروحه وتقنياته، وليطورهما كما يشاء، وإما أنه سيمارس علما آخر لا علاقة له بعلم النفس. الوضع نفسه بالنسبة إلى السينما أو التشكيل أو المسرح، مثلا، فلا أحد يمكنه أن ينتج فيلما من خارج روح السينما وتقنياتها ولا أحد سيغفر له ضعف معرفته بهما، فقط لأنه مغربى أو جزائرى، بل إن الذين يبدعون فى السينما العربية هم الذين يتقنون صنعتها، روحا وتقنيات، هؤلاء هم الذين بإمكانهم، وقد أكدوا ذلك مرارا، أن تلتقى لديهم المحلية بالكونية، فالأشكال كالمناهج ليست مجرد أدوات، إنها رؤية، فكر، والأهم من هذا أنها كونية، لذلك لا تتحقق الكونية فقط من خلال المادة المحلية والوعى بغنى التاريخ الإنسانى على المستوى المحلى، وإنما كذلك، بالضرورة، من خلال كونية التقنيات، تقنيات السرد بالنسبة إلى الرواية، التى هى بدورها وعى وأدوات لا ينفصل أحدهما عن الآخر، أما الذى يرفض كونية هذه التقنيات فلا يختلف عن الذى يمتنع عن تعلم لغة تواصل دولية لأن لغته المحلية التى لا تزال فى أقصى درجات المحلية، تملك، لأنها لغة ولأن لها تاريخا، ما يؤهلها لأن تكون لغة عالمية. تتجاذب الثقافات وتتنابذ، مثل اللغات إلى حد ما، لكن لن تقبل لغة الترجمة إلى أخرى دون أساس مشترك، أساس كونى هو عبارة عن ثوابت ثقافية غير قارة تتوفر عليها جميع اللغات. كذلك الأمر، إلى درجة ما، فى العلوم والفنون، روحا وإواليات. لذلك، فإنى لن أستطيع أن أترجم رواية عربية إلى لغة أجنبية وهى لا تتوفر على حد أدنى من تقنيات الكتابة الروائية، وإذا ما حصل هذا فإن هذه «الرواية» ستظل تعانى من مشكلة التصنيف، تصنيفها فى جنس من الأجناس، وربما من قصورها الروائى لأن ضعفها قد لا يكون له سبب آخر غير تخلفها تقنيا، وقد تصادف بعض الإقبال لدى بعض المتعاطفين أ المحترفين، كما يحدث لبعض أفلامنا التى قد تحصل على جوائز، لكنها لن تحتل أية مكانة تذكر فى دائرة الكونية الروائية.

لذلك، قبل أن نتهم أى أحد أو جماعة بالعداوة والاحتقار والكيد لنا، هكذا بإطلاق وخيبة أمل، يجب أن نبدأ فى دراسة أسباب فشل الإقبال على الكثير من النصوص العربية المترجمة دراسة ذاتية. فالدوافع ، كما سبق القول، لا تلتقى دائما بالوسائل الضرورية، وسنلاحظ، آنئذ ربما، أن بعض النصوص موغلة فى«المحلية» أو الخصوصية العمياء، وبعضها لا روائية فيه، وبعضها «شكلى» سطحى، وبعضها مفرط فى «العالمية»، أى أن جلها لا يضيف شيئا يذكر إلى التجربة الإنسانية ولا ينخرط فى الذات الكونية، فنفهم ربما لماذا تبقى على هامش اللغات التى تترجم إليها، غير أننا قد نفهم، أو على الأقل نتساءل ، عن سر ترجمتها وسر إقبالنا نحن على قراءتها!

غير أن هذا التحليل لا يعفى من تحليل آخر، على مستويات أخرى، بالنسبة إلى بعض النصوص الروائية التى قد تنتمى إلى الذات الكونية. ومن هذه الناحية يمكن الاستعانة بعناصر أخرى قد يكون من أهمها ما يلى:

١ ـ ليست كل الروايات التى من هذا النوع، وفى كل الشروط والأحوال، قابلة للترجمة والرواج، لأنها تنويعات على أصل معروف قد يهمنا، فى الظروف الراهنة، لكنه لا يهم الغرب. إما لأنه حصل فيه نوع من الإشباع لديه وإما لأن شروطا ظرفية توجهه إلى أن يجده فى جهات أخرى.

٢ ـ إن «الراهنية»، أى الوضع الثقافى ـ السياسى الذى تنتجه الصراعات العربية ـ الغربية والصراعات الجهوية، كالصراع العربى ـ الإسرائيلى، لا تسمح لبعض الأعمال أن تجد الرواج والإقبال الذى تستحقه فى سوق القراءة الغربية.

٣ ـ يتكون لدى كل طرف مع جيرانه وخصومه وأعدائه نوع من اللاوعى الحصرى الاختزالى يترسخ لديه عبر التاريخ، ولقد حصر الوطن العربى واختزل بوصفه جزءاً من الشرق ، وأدمج شمال إفريقيا فى هذا الاختزال، حصر كل هذا الشرق فى استيهامات معروفة الآن منها الحريم والإباحية والحشيش والاستبداد.. إلخ، أى فى صور مستبطنة، صور متناقضة لأنها تعبر عن حاجات متناقضة، بحيث حدد بواسطتها ما ينقص الغرب فى الشرق وما لا ينقصه، ولا يمكن أن يوجد فى الرواية العربية ما ينقص الغرب، من هذا المنظور، سوى ما ينتمى إلى خرافة هذا الشرق الحافل بالاستيهامات البدائية، الأمر الذى ورثه، عن الرواية الكولونيالية، بعض الروايات التى يكتبها عرب باللغة الأجنبية. ولا شك أن هذه الروايات المكتوبة، بالفرنسية مثلا، بالنسبة إلى المغرب العربى، تشكل نوعا من العائق، قد يكون ثانويا، فى وجه الرواية العربية لأنها تلبى، من جهة، بعض الحاجة إلى الأجنبى العربى، ولأنها، من جهة أخرى، تركز نموذجا، أهليا ومندمجا فى الوقت نفسه، للرواية التى قد تأتى من الوطن العربى، أى تبنى ذوقا وأفق انتظار ليس فى صالح كل الروايات العربية المترجمة!

٤ ـ ليس وراء الرواية العربية، مقارنة بأمريكا اللاتينية مثلا، أية سوق قراءة قوية ولا أية سوق للدعاية والإعلام تخلق لها رواجا كافيا ونقاشا يثير إليها الانتباه، كما لا توجد منابر أو مؤسسات حقيقية تستطيع أن تبرز النماذج الجيدة منها وتستطيع بذلك أن تساعد على فرضها على الذوق العام. وإذا ما قارنا عدد الجوائز والمؤسسات، فى بلد كفرنسا مثلا، وما تخصصه وسائل الإعلام للرواية من حيز، إذا ما قارنا هذا بوضعنا فى الوطن العربى بأكمله قد ندرك أنه يصعب على الرواية العربية أن تصل إلى الكونية. وهى على ما عليه على مستوى القومية.

٥ ـ للمترجمين مصالح ولوسائل التسويق والإعلام مصالح كذلك تفرضها الحياة وطبيعة السوق الثقافية. إن الدول المتقدمة تبيع الاقتصادى بالثقافى، هكذا هى حال فرنسا مثلا مع الفرنكوفونية. أما مجتمعاتنا، فإنها إما تبيع النفط أو تبيع السياحة. النفط ليس فى حاجة إلى الثقافة لكى يباع ما دام متوفرا وآباره جارية. أما السياحة فيكفى أن نتصفح المنشورات المخصصة لها، وفى هذا الإطار قد يكون من المفيد أن نقرأ، فى الفرنسية مثلا Le Guide Bleu الذى تنشره مجلات *Michelin* أو *Le Guide du Routard*، يكفى أن نلقى نظرة على هذه المطبوعات لندرك أية ثقافة تحتاجها السياحة، فهى لا تخرج عما أسميناه بـ «استيهام البدائية»، بصفة عامة. ولا شك أن هناك «بضائع» أخرى تباع فى الوطن العربى، لكنها لا تحتاج إلى الرواية. فالرواية حاجة أفرزها تاريخ معروف، لكن هذه الحاجة، وبسبب هذا التاريخ، وكيفما كان وضعها الراهن فى العالم، من حيث مستلزماتها التاريخية، فانها لا توجد خارج التاريخ، خارج الوضع الثقافى لأمة من الأمم.

٦ ـ تمتاز الرواية العربية، على العموم، بروح نضالية أو احتجاجية، ونظرا لطبيعة الصراعات فى الجهة الواحدة ولطبيعة التحالفات، ونظرا لتناقض الغرب ذاته وتعدده، ونظرا كذلك لاستمراره، بشكل يدعمه تاريخه وراهنه، فى تمركزه حول ذاته، فإننا لا ينبغى أن ننتظر المعجزات فى حصول الرواية العربية على مكانة متميزة فى العالم.

٧ ـ الأقسى من ذلك ألا نقسو على أنفسنا ونصارحها: كم عدد الروايات التى تصدر سنويا فى كل أقطار الوطن العربى مجتمعة، والتى تستحق أن تترجم بالفعل؟ وهل كل الروايات التى أنجزها روائيونا الكبار قابلة للترجمة ومن الضرورى ترجمتها؟ ولنقلب السؤال لتلطيف حدته: كم عدد المتابعين حقا لكل ما يصدر لدينا من روايات؟ وإذا وجد منهم نفر يتابع بالفعل، فكم من الروايات التى سيتفق حولها أفراد هذا النفر مجتمعين على أنه ينبغى أن تترجم؟

وظيفة الأدب فى نظر تيار «عبر النوعية»

بطرس الحلاق*

يكثر النقاش منذ بضع سنوات وفى مصر بالذات حول قضية التجنيس الأدبى. وقد يكون إدوار الخراط، من خلال مقولته «عبر ـ النوعية» المنظر الرئيسى لها والداعى إليها بوصفها آية على الحداثة فى الأدب[1].

لعل هذا الإشكال، المهم فى مضمونه، أكثر منه أهمية فى إحالاته الفكرية والوجودية، أى فى ما يحدده للأدب من وظيفة متميزة متفردة، مما يجعله يلتقى والإشكال الذى أثارته الفترات التأسيسية كافة فى الأدب العالمى، فتكون إذاك خصوصيته فى شموليته النابعة من تربتها الخاصة الفردة لا فى فرادتها على وجه الإطلاق.

١ ـ هذه الفرادة، إذن، نسبية، ونسبيتها متأتية من عنصرين يبدوان لى جليين: الأول أن قضية التجنيس لازمت الفكر الأدبى المعاصر منذ نشأته الأولى وعبر تحولاته المتعددة، وذلك بصور شتى. فمن الثنائية الكلاسيكية العربية التى بعثها الإحيائيون واعتمدوها (الأدب شعر ونثر)[٢]، إلى الثلاثية الغربية المفترضة التى أدخلها المقتبسون الأوائل (الأدب إما تمثيلى وإما ملحمى وإما غنائى)[٣]، إلى موقف أحمد فارس الشدياق الذى داعب المقامة والشعر الكلاسيكى متعاليا عليهما ومقوضا أسسهما، وناغش الفن السردى الرومانسى الغربى مستعليا عليه، فكان أول من صاغ ـ عمليا ـ [٤] الإشكال الجديد حول ماهية الجنس الأدبى، وربما كان منطلق المحاولات التجنيسية اللاحقة والمؤطر لها، على صعيد الممارسة كما على صعيد الفكر، بفضل الشكوك التى بذرها فى العقول: فى باب الفن السردى منذ المحاولات الأولى فى نهاية القرن التاسع عشر وحتى اكتمال الرواية الواقعية على يدى محفوظ، وفى باب الشعر من خليل المطران الذى كان أول من طرح السؤال حول ماهية الشعر[٥] وحتى مجلة

* باحث سورى يعمل فى الجامعات الفرنسية.

«شعر»، وأخيرا فى التيار الجبرانى المنفلوطى الذى تعاد صياغة مفهومه الآن من خلال تيار عبر النوعية، الذى ترقى إنجازاته الأدبية الأولى إلى فترة اكتمال الرواية الواقعية، التى تصدت لها منذ البدايات، ودون أن تخرج إلى العلن، محاولات بدر الديب والمسعدى(٦).

فكل مرة، إذن، بادر أديب موهوب إلى الكتابة أثار، عمليا وأحيانا نظريا، التساؤل الأساسى «ما الأدب؟»، فطرح فى الوقت نفسه إشكال التجنيس الأدبى.

العنصر الثانى فى نسبية هذا الإشكال المعاصر، أراه فى أن هذه المحاولات نفسها برزت فى الآداب الغربية فى فتراتها المفصلية، على الأقل، مستعيدة كل مرة الطرح نفسه للأجناس الأدبية، معدلة إياه بالبتر والإضافة والتفصيل، ابتداء من هوراس اللاتينى إلى ميلتون الإنجليزى (توفى عام ١٦٧٤) إلى الرومانسيين الألمان (على مفرق القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) إلى هيجل وفيكتور هوجو (فى القرن التاسع عشر) إلى جويس (فى القرن العشرين). والمثير فى التحديدات الأوروبية هذه أنها تحيل إلى موقف أرسطى متوهم، لا علاقة له بما وضعه أرسطو، كما أثبت ذلك جيرار جينيت (٧)، وأنها فى نهاية المطاف ليست إلا إسقاطات لحاجات العصر على فكر المعلم الأول.

فقدم قضية التجنيس فى الأدب العربى الحديث، كما فى الأدب العالمى، ينزع الفرادة عن مقولة «عبرية» الجنس الروائى المطروحة حاليا، لا سيما بعد أن أتى فريديريك شليجل منذ قرنين بتحديد للرواية ـ والشعر عنده يدخل فى باب الرواية ـ لا يزال سارى المفعول كما يبدو:

> إن الرواية لا تزال فى صيرورة وماهيتها الذاتية تقتضى أن تبقى أبدا فى صيرورة دون أن تصير يوما(٨).

فإذا كانت هناك فرادة، ففى الملابسات الوجودية بل الماورائية التى تكتنف هذا السؤال وتعتمله فى السياق الفكرى العربى الراهن.

٢ ـ

هذا السياق له عندى معلمان رئيسيان، يندرجان فى مايسمى الرومانسية الأم، وهى غير الرومانسية الفرنسية المبتورة نسبيا، وغير الرومانسية الإنجليزية التقنية نوعا ما. وهذان المعلمان هما: التيار الجبرانى ـ المنفلوطى، على تباعد ما بين المؤلفين، الذى أعتبره تأسيسيا على الإطلاق، وتيار مدرسة يينا الألمانية (حوالى عام ١٨٠٠) التى قوضت مفهوم الأدب القديم وأسست للمفهوم الحديث فى الأدب الغربى وفى كل أدب جاراه.

٢ . ١ . أما مدرسة يينا فألخصها، بتبسيط شديد، بهذه السمات الرئيسة(٩):

أ ـ وظيفة الأدب أنطولوجية. فبعد أن رسم الفيلسوف كانت الحدود المعرفية للعقل، فاصلا إياه عن النظرة الماورائية، ومقرا بعجز العقل عن «قول الكائن»؛ وبعد أن أظهر الدين (وهو عندهم المسيحية) عدم قدرته عن «قول الوجود»، توجب على الأدب أن يضطلع بهذه المهمة. إلا أن هذه لا تقوم على معرفة واقع موضوعى، باعتبار تقابل الذات والموضوع، فالواقع عندهم لا وجود له بذاته، بل على إنتاج الواقع انطلاقا من الذات، أى من الأدب.

ب ـ انطلاقا من هذا، فالأدب جنس واحد، لا أجناس متعددة كما عند أرسطو أو ما فهم منه، وذلك لأن الأدب يتماهى مع الوجود الذى يرونه «ملئا فوضويا، متسقا فى فوضويته» ـ وهذا الجنس ذاتى، أى يركب الذات ويخلق الموضوع، أى فى نهاية المآل يخلق كل ما هو كائن.

ج ـ ينجم عن ذلك أن هذا الجنس الواحد، كما الملء الفوضوى، شامل لكل الصيغ والمضامين والأنواع من جهة، ولانهائى يخلق ذاته من ذاته بالتدمير والاستعادة (١٠) من جهة ثانية، ولذا فهو من جهة ثالثة مستقل عن اللغة ـ الأداة الشائعة، ذات الصفة التعبيرية المباشرة.

د ـ هذا الأدب يشكل الإنسان الكاتب ويكونه، بكل معنى الكلمة بواسطة المرأة. فالمرأة هى الوسيط بين الإنسان وذاته، وبتعبير دينى هى الشفيع بين الإنسان وإنسانيته. أما هى فمكتملة أصلا وبطبيعتها، وهذا ما يبدو بوضوح من خلال روايات التنشئة التى أنتجها هذا التيار، وعلى رأسها روايتا شليجل ونوفاليس(١١).

هذا الجنس الأدبى الذاتى الواحد عند جماعة يينا يحل محل الأجناس الأدبية الطبيعية عند اليونان، ويخلق عالما

جديدا وإنسانا جديدا، لأن الذات فيه تمتص الموضوع الكائن، عكسا للأجناس اليونانية القديمة حيث كانت الذات تتماهى مع الموضوع بل تذوب فيه بسبب الاتساق الكلى بين الإنسان والطبيعة. فهو إذن بدء جديد من منظور آخر، لما أوجده اليونان ثم قضت عليه المسيحية والعقلانية والعلوم معا.

٢ ـ ٢ ـ من المثير أننا نجد كثيرا من هذه الملامح فى النظرة الأدبية عند جبران والمنفلوطى (وهذا ما أسميه الموقف الجبرانى ـ المنفلوطى، وأعلم أن فى الجمع بينهما ما يثير الاستغراب لدى الكثيرين، فالمفارقة عندى فى تشابههما رغم تباينهما الهائل فى الثقافة والمشرب). ولهذا السبب أعتبر موقفهما تأسيسيا فى الأدب العربى، قبل التيار الواقعى وأكثر منه بأضعاف، مع أن هذا التيار فرض نفسه، ابتداء من (زينب)، على النقد العربى، وكأنه الأصل. من هذه الملامح:

أ ـ كلاهما رفض الثنائية العربية القديمة فى الجنس الأدبى (شعر/ نثر) والثلاثية الغربية الكلاسيكية (ملحمى/ تمثيلى/ غنائى). وقالا بوحدانية الجنس الأدبى الذى أسمياه «شعرًا»، فالأديب عندهما هو الشاعر وأدبهما، ومعظمه فى باب النثر، عمل شعرى[١٢].

ب ـ وكلاهما منح الأدب استقلالية شبه كاملة عن الحياة، إذ إنه يحل محل الحياة ويعبر عنها بل يكونها. فالشاعر عند جبران يأتى من الروح الكلية ويعود إليها بعد أن يلقى الحقيقة بين البشر ويعلن لهم عن سر إنسانيتهم، ولا يقترن بأى من مواصفات اللغة أو المجتمع. والأدب عند المنفلوطى (وذلك واضح كل الوضوح فى مقدمته للنظرات) يقابل الواقع، ويجعل من الإنسان إنسانا؛ إذ يهديه إلى نفسه ثم يفضح أمامه هذا الكون المبكى من فرط شقائه، فيجعل منه أديبا «يفضى» بحزنه معبرا عن شقاء العالم. فالأدب ينتج الأدب ولا يكاد يماس الواقع إلا لماما.

ج ـ وكلاهما وضع المرأة حجر أساس ليس فقط للأدب بل للإنسان نفسه، فهى وسيطته إلى نفسه وشفيعته أمامها. ويبدو ذلك بجلاء فى رواية (الأجنحة المتكسرة) التى، قبل أن تكون نقضا للإقطاعيتين الدينية والسياسية ـ وهو نقض ساذج إذا ما قورن بما عاصره وسبقه من كتابات[١٣] ـ هى أولا رواية تنشئة، محورها المرأة والحب، على منوال روايتى شليجل ونوفاليس، تدخل الإنسان إلى المعنى. وإن كانت كتابات المنفلوطى أكثر حياء وسذاجة فى هذا المجال، إلا أنها تحيل، إذا ما نزعت عنها رومانسيتها وفجاجتها، إلى دور الحب، أى المرأة، الرئيسى فى تكوين الإنسان.

د ـ وتتويجا لذلك كله، فالأدب عندهما نبوءة، ليس بالمعنى الدينى المبسط على الإطلاق، بل بمعنى العلم والتأسيس لعالم جديد مغاير مبنى على تفتق الذات من خلال مفهوم الحب. وهذا ما يفسر استبطانهما الواضح للكتب السماوية لا، كما يعتقد غالبا، اندراجهما فيها أو تقليدهما لها؛ أى أن الأدب فى النهاية يحل محل الفكر ـ العقل ومحل الدين فى قول الكائن وخلق الوجود. وعلى هذا يجب أن تحمل نبرة جبران الوعظية وكذلك قول المنفلوطى، وهو الأزهرى: «إنما الدين حسنة من حسنات الأدب»، أو «سلطان الوجدان ولا سلطان الأديان».

وأخيرا. كما نظرت مدرسة يينا إلى قديم الغربيين، اليونان، معلما للتجاوز استبدلت به رؤية أخرى تؤسس لعالم جديد، كذلك نظر جبران إلى قديم الساميين، أى الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، والقرآن الكريم، معلما للتجاوز، لا للتقليد. فخلقت عالما آخر، قد يكون صوفيا، ولكنه على كل حال غير دينى بالمعنى الشائع.

٣ ـ الإشكال المعاصر

ألاحظ أن ما يشبه هذا الإشكال هو الذى يحتل الساحة النظرية الأدبية فى موضوع التجنيس الأدبى، منطلقا من حدى الثنائية التقليدية فى الأدب العربى ومن مكانين جغرافيين مختلفين. فالكتابات المصرية تنطلق من النثر ـ الرواية ـ لتستبطن الشعر، بينما هناك تيار آخر يمثله أنسى الحاج فى لبنان ينطلق من الشعر ليستبطن النثر عبر ما سماه، فى مقدمة ديوانه (لن) الصادر عام ١٩٦٠، «قصيدة النثر». ولكن التيارين يلتقيان عند الملامح نفسها، وهى تحيل إلى ما سبق عرضه فى كثير من الوجوه، أذكر أهمها:

أ ـ لا تمييز حاسما بين النثر والشعر، فالجنس الأدبى كل يتقاطع فيه المنحيان بتعدد أشكالهما، فالشعر عند أنسى الحاج قد ينكسر عموده وتتراجع غنائيته ويصبح سرديا، ولكنه يبقى شعرا بفضل رؤيته وبنيته وقصده. والسرد عنده، كما

عند الخراط، قد يتجاوز قوانينه التقليدية وينبنى على الأنا ويتسم بالرؤيا الشعرية وحتى بالإيقاع الشعرى، ويبقى سردا. والغريب أن هذا النتاج سمى «عبر نوعى»، وهى التسمية نفسها التى أطلقت على نتاج يينا.

ب ـ هناك فسحة كبيرة بين الأدب والواقع. فالأول ليس صورة عن الثانى بل لا يمكن توسله مباشرة لتغيير الواقع، كما يرى ذلك الأدب الملتزم أو «الأدب العضوى» على طريقة جرامشى مثلا، وإن كان له وظيفة تكوينية إنشائية. فللأدب استقلاليته الناجزة وإن كانت غير مطلقة.

ج ـ للأدب وظيفة تفسيرية وتكوينية للإنسان والكون، ويعبر عن موقف آخر جديد ويسعى إلى إنجازه فى تأسيس عالم مختلف. فحين يقول أنسى الحاج: «ما يسمونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية والانسجام... الشاعر الحر هو النبى العراف والإله... إنه انتفاضة فنية ووجدانية معا أو، إذا صح، فيزيكية وميتافيزيكية» (مقدمة «لن»)، يرجّع صداه قول إدوار الخراط عن الحب عند بدر الديب إنه «أساسا حب ميتافيزيقى وقيمى ومعرفى فى وقت معا، أى ما يمت بأوثق صلة إلى قضايا الأونتولوجيا والإكسولوجيا والإبستمولوجيا معا» (الكتابة عبر النوعية، ص ٣١). فوظيفة الأدب عندهما تحل محل الفلسفة ـ إن كان هناك فلسفة فى الفكر العربى المعاصر ـ ومحل الدين الذى فى وضعه الحالى لا يفى بالغرض. فالأدب هو الكاشف لإنسانية الإنسان دون الفلسفة والدين.

د ـ وفى هذا السياق، تبرز المرأة السبيل الوحيد لإنجاز هذه الوظيفة. وتبقى هنا أيضا الوسيطة بين الإنسان ونفسه، أو كما قال أنسى الحاج فى مقابلة إذاعية مؤخرا إنها من يهيئ الرجل ليكتشف أجمل ما فيه ويتماهى معه. وما المرأة عند الخراط، عبر تحولاتها ورموزها المتعددة، إلا هذا الوسيط، وكذا الأمر عند بدر الديب وإن قاله بكثير من الخفر.

فإن كان طموح أصحاب يينا أن يجترحوا لعصرهم الإشكالى ما اجترحه اليونان فى زمنهم، وإن كان حلم المنفلوطى، خاصة جبران، أن يستعيد فى سفر جديد كتابة الأسفار المقدسة عن الأديان السماوية الثلاثة، فإن التيار الحديث يبدو مفتقرا مرجعية من هذا الطراز بكاملها، إلا أن الأدب عنده يؤسس، وإن من بعيد وبتشاؤم مطبق، لعالم جديد يكون الحب جوهره.

هكذا، يبدو أن أهمية التساؤل الخراطى حول مقولة عبر النوعية لا تكمن فى فرادته، بما أنه وريث تقليد عريق أكاد أقول عراقة الأدب، بل فى أنه يتابع، لصالح عصرنا الراهن وأدبنا، سلسلة طويلة من التساؤلات الشبيهة فى الأدب العالمى، ويستكمل ما بدأه عصر النهضة مستعيدا فى سياق معاصر المنظور التأسيسى الجبرانى ـ المنفلوطى. خصوصيته، التى هى أيضا خصوصية هذا المنظور، أنه اكتشف من موقعنا العربى الخاص ما اكتشفته آداب أخرى من مواقعها الخاصة أيضا، فالشمولية لا تأتى إلا من باب الخصوصية.

يشير هذا التساؤل إلى حالة فنية أدبية وأخرى إنسانية. ففنيا تشير «عبر النوعية» إلى القطيعة الحاسمة التى بلغها الأدب العربى المعاصر فى علاقته مع الأدب القديم والإحيائى وقطاع بأكمله من الأدب الحديث. ينتهى عصر الفراهيدى ويفقد الشعر آخر مواقعه المميزة له فى تراثنا ليشع فى النثر ويعيد تشكيله. تختتم معركة النثر والشعر ونخرج من الثنائية القديمة. طبعا، لا يعنى هذا القول على الإطلاق أن الشعر انقضى زمنه. بل يعنى، من جهة، أن الشعر قد وجد له أماكن أخرى يأوى إليها، وأنه، من جهة أخرى، انعتق نهائيا من ربقة العروض والمقاييس الجنسية القديمة. كما أنه لا يعنى كل نمط سردى لا يدخل فى باب «عبر النوعية»، كما يصفه إدوار الخراط وقبله أنسى الحاج على طريقته، فأنماط سردية كثيرة باقية أو ستظهر، إذ إنه حتى حركة يينا، على هيجانها المحتدم وقدراتها الفكرية الهائلة (فأصحاب يينا ليسوا فقط أدباء، بل كانوا أولا فلاسفة من الطراز الرفيع)، لم تكتسح الحيز الأدبى، وإن هزته هزا عنيفا جعلت عمالقه جوته يشك فى نفسه ـ حسب تعبير بلانشو ـ بل أدخلت فيه قطيعة تاريخية لا رجوع عنها، واستمر الأدب بأنماطه المختلفة على شكل آخر. إن هذا القول يشير بالأحرى إلى أن نظرية الأدب الموضوعى الذى تجلى فى سرد الرواية الواقعية قد أصبح إشكاليا، وأن الأدب النثرى فى نموذجه المتألق حتى السبعينيات قد انحسر. الأدب يدخل مرحلة مخاض جديد.

أما على المستوى الإنسانى العام، فإن لعبر النوعية دلالات ذات أهمية قصوى. فكأن الأدب يصبح، عند أهم كتابنا وأثراهم ـ هذا إن صح توصيفنا لهذا التيار ـ طريقنا الوحيد للحياة، مفتاحنا المتبقى للمعنى، الضمانة المتبقية لوجودنا كأفراد أحياء وكأمة حية، فى هذه الفترة من تاريخنا، بعد كل هذه الهزائم التى منينا بها. فلا سياسة ولا فلسفة ولا اجتماعا فصيحا ولا دينا هاديا لإنسان العصر فى ما يواجهه من تحديات هائلة، بالأدب وحده تبدو منوطة مهمة الإجابة عن الوجود، وجودنا، وعن سعادتنا كأفراد. وقد يبقى هذا الأدب كذلك حتى ندخل فعلا التاريخ من جديد من باب الإنتاج والحرية والاجتهاد والتفتق الإنسانى والجماعى. وعندها قد نفتقد مثل هذا الأدب، قد يعود كتابنا إلى الدين والعقلانية كما عاد شليجل، مؤسس مدرسة يينا، إلى الكاثوليكية، وكما غاب جبران فى صوفية غائمة ابتداء من (النبى)، ولكننا نكون قد كسبنا على الأقل موقعا آخر.

هوامش:

١ـ خاصة من خلال كتابه الكتابة عبر النوعية دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، وهو يرصد هذا التيار من خلال كتاب كثيرين. منهم: بدر الديب، يحيى الطاهر عبدالله، اعتدال عثمان، منتصر القفاش ونبيل نعوم.

٢ ـ هكذا اصطفوا علمين برزا فى كلا الجنسين، هما المتنبى والهمذانى، وعارضوهما وقلدوهما ما طاب لهم. فقلّ أن قام أديب ذو شأن لم يضع المقامات وأحيانا لم ينظم الشعر على طريقة المتنبى وإن لم يبلغ أحدهم فى ذلك شأو ناصيف اليازجى.

٣ ـ يعبر عن ذلك نظريا سليمان البستانى فى مقدمته لترجمة الإلياذة التى وضعها شعرا، وعمليا ما قام به المراش وسليم البستانى ومن تبعهما من اقتباس للجنس الروائى، ومارون النقاش وأبو خليل القبانى ويعقوب صنوع ومن تبعهم فى مجال المسرح.

٤ ـ يبقى مؤلفه الساق على الساق فى ما هو الفارياق الصادر فى باريس عام ١٨٨٥، معلما أساسيا لم ينل بعد ما يستحقه من التحليل على المستوى الأدبى.

٥ ـ من خلال مجلته المجلة المصرية المؤسسة عام ١٩٠٠ ومن خلال مقدمة ديوانه الصادر عام ١٩٠٨.

٦ ـ بدر الديب ألف كتاب حرف الـ «ح» عام ١٩٤٨ ولم ينشره إلا عام ١٩٨٥ والثانى وضع حدث أبوهريرة قال... عام ١٩٤٦ (؟) ونشره عام ١٩٧٩.

٧ـ راجع: Gérard Genette:"Introduction a L'architexte وهو فصل من كتاب بعنوان Théories des Genres صدر عن دار Seuil فى باريس، عام ١٩٨٦.

٨ ـ التعبير الفرنسى وقد اقتبسته من المرجع الأول المذكور أدناه فى (٩)، ص ١١٢هو:

"Le roman est encore en devenir, et c'est son essence propre de ne pouvoir qu' eternellement devenir et jamais s'accomplit"

٩ ـ أعتمد فى هذا التلخيص على كتابين فرنسيين هما:

1 - Ph Lacoue - Labarthe et j-1 Nancy : Ly'absolu litteraire Seuil, Paris, 1978.

2 - Jean - Marie Schaffer La naissance de la littérature, la théorie esthétique du romantisme allemend Presses de l'Ecole Normale Superieure, 1983.

١٠ ـ ووسيلتهما السخرية، L'ironie وشكلهما الأدبى الأمثل هو ما يسمونه Witzوأحيانا Fragement انظر المرجعين السابقين.

١١ ـ رواية F.Schlogel بعنوان لوساند L.ucinde ، ورواية Novalis بعنوان هنرى ده أفتردنجين Hénri d'Ofterdingen ، وقد صدرتا فى الأعوام الأخيرة من القرن الثامن عشر.

١٢ ـ من المفارقات الدالة أن الشعراء العرب المعاصرين الذين اعترفوا بدينهم لجبران تأثروا بما يسمى كتاباته النثرية لا بشعره.

١٣ ـ يمكن أن يذكر فى هذا المجال، على سبيل المثال لا الحصر، كتابات فرح أنطون وشبلى شميل وعبدالرحمن الكواكبى.

هل لدينا رواية تاريخية ؟

عبد الفتاح الحجمرى*

١ـ من الخصوصية إلى الخاصية:

من الصعب فى دراسة متواضعة كهاته، الإحاطة بمختلف القضايا والإشكالات التى يطرحها «تصور الرواية التاريخية» فى أدبنا العربى الحديث والمعاصر. بل إن الإحاطة بمختلف الأسئلة المتصلة بالرواية العربية عموما، تتنوع وتتعدد بحسب المقتضيات النظرية والتعبيرية التى تخصص سؤال الكتابة وإنجازاته التخييلية، وهذا ما يجعل، دوما، أسئلة الرواية متجددة باستمرار، ليبقى النثر الروائى، بكل تأكيد، إسهاما معرفيا وثقافيا مخصبا للرغائب والأحلام والذوات.

والظاهر، تبعا لهذا المعنى، أن الحديث عن «خصوصية الرواية العربية» يظل شديد الارتباط بالمنحى العام للإسهام المعرفى والفكرى لما نسميه بسؤال الكتابة التخييلية، ولا شك أن بحث مظاهر هذه الخصوصية يكتسى (الآن) أهمية أولية، وهو بحث ينبغى التفكير فى قضاياه وظواهره خارج معايير «التقويم» أو «التثمين»، لأن كل سؤال نقدى مطالب فى تحديده لتجليات «الخصوصية الروائية العربية» بالنظر إلى سؤال الكتابة: ماذا نبتغى من كتابة الرواية؟ وماذا نتوخى من قراءتها؟ وهذا ما يجعل تحليل «الخصوصية الروائية العربية» لا يقف عند الحدود الدالة على اعتبار سؤال الكتابة ذا إحالة «تقنية» بحتة، لأن كل خصوصية فى هذه الحالة محكوم عليها أن تكون «نسبية»، بل إنه اعتبار يدرج سؤال الكتابة ضمن مقولات التخييل، والنص، والمرجع، والإدراك، وغيرها من المقولات المتصلة أساسا بتصور الأدب وفهمنا الخاص لهذا التصور. من هذه الزاوية، أفهم خصوصية الرواية العربية. ولعل أى تقدير لتحديد تلك الخصوصية سيظل تصورات مجردة وعامة ما لم يقارب الإنجازات الروائية العربية وتحققاتها النصية. يقودنى هذا التحديد إلى القول: إنه من الممكن فهم «خصوصية» الرواية العربية انطلاقا من «خاصياتها» النصية،

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

والابتعاد قليلا عن جاهزية المصطلحات النقدية وتطبيقاتها الجافة، التى غالبا ما تفرغ تلك الخاصية من محتوياتها وهويتها.

٢ـ عن تصورات اشتغال الرواية التاريخية:

إذا سلمنا بأولوية الاعتبارات السالفة، فإننا نجد فى منطلقاتها العامة ما يوفر لنا إمكان حصر موضوع هذه الدراسة فى بحث التصورات الموازية لاشتغال الرواية التاريخية فى ضوء المسار العام للرواية العربية، والتمثيل عليها بما نراه مناسبا توضيحا للإشكال المركزى لهذه الدراسة: هل لدينا رواية تاريخية؟ إن بحثا من هذا القبيل يستدعى منا، لكى تكون نتائجه منسجمة مع الفرضية الموضوعة للبحث، تقديم الملاحظات التالية:

١ـ لا تسعى هذه الدراسة إلى تقديم بحث متكامل حول الرواية التاريخية العربية، أو الوقوف عند مختلف إسهاماتها وتعيين لحظات تشكلها أو نضجها عبر التقيد بمختلف المراحل التاريخية لظهور هذا النمط من الكتابة.

٢ـ غاية الدراسة تصور بعض تجليات الخصوصية و/أو الخاصية النصية للرواية التاريخية، انطلاقا من لحظات بوصفها نماذج مختارة لاختبار الفرضية.

٣ـ لأجل ذلك، فإن أى تصور نظرى استوحته الدراسة، فإنها تضعه موضع مساءلة، وتجعله رديفا لسؤال موجه، أكثر مما تعتبره مسلمة جاهزة.

٤ـ لا تلغى هذه الدراسة من حسبانها أهمية وقيمة التعاريف المتصلة، تحديدا، بالمنظورات العامة «للرواية» و«التاريخ»، لأنها تعتقد أن الوقوف عند التعاريف من شأنه أن يقودنا نحو تصورات طوطولوجية نحن مطالبون بتجاوزها، فلن يكون مهما اقتراح تعاريف للرواية التاريخية، بل إن الانتقال من «التصور» إلى «الإنجاز» سيكون معينا للدراسة على تدقيق اختيارات الكتابة وإنجازاتها النصية المؤسسة لمفهوم الأدب إجمالا.

٣ـ الرواية والتاريخ، أم الرواية التاريخية؟

قلت سابقا، إن الاعتماد على التعاريف المخصصة لكل إسناد نظرى يبحث فى علاقة الرواية بالتاريخ، من شأنه أن يقود الباحث نحو إعادة التفكير فى إشكال كبير يخص علاقة الأدب بالتاريخ، وهو تفكير لا يعنينا تفصيل أو تقييم أهدافه فى هذا الحيز من دراستنا. فى مقابل ذلك، يهمنا أن نطرح بهذا الخصوص بعض الأسئلة لا لغاية إيجاد تعريف للرواية التاريخية، بل بهدف الإسهام فى تعميق سؤال الكتابة وتخصيص الخطاب:

هل الرواية التاريخية هى التى تعتمد الحدث التاريخى مرجعيةً للحدث الروائى؟ وتكون لدينا، فى هذه الحالة، مرجعيتان: مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخى، ومرجعية تخييلية مقترنة بالحدث الروائى؟ هذه مسلمة أولية تقود إلى سؤال آخر لعله أكثر أهمية:

كيف يشتغل الحدث التاريخى ضمن الحدث الروائى؟ أى كيف يشتغل الحقيقى ضمن التخييلى؟ هذه مسلمة ثانية تنتقل بنا من «تسمية المرجع» إلى البحث فى «طرائق اشتغاله»، مهما اتفقنا أو اختلفنا حول التقديرات الموازية التى بالإمكان منحها لمفاهيم الحقيقى أو التخييلى. من هذا المنظور، نستطيع تقديم هذا التمييز المتعلق بزاوية النظر التى يمكن أن نقرأ فى ضوئها إخراج النص للحدث التاريخى، وهو تمييز نعتقد أنه يساهم فى تجاوز الجدل حول الرواية التاريخية، على الأقل حسبما افترضناه فيما سلف من فقرات: فهل ثمة ـ على امتداد تاريخ الرواية العربية ـ مؤشرات دالة ومرجحة لبحث سؤال علاقة الرواية بالتاريخ؟ قد يبدو سؤال العلاقة مدخلا من بين مداخل أخرى ممكنة لتدقيق الخاصية النصية: هل توفر بعض الروايات على «أحداث تاريخية» يكفى للقول بأنها «روايات تاريخية»؟ ثم، أليست كل الروايات، بمعنى من المعانى، روايات تاريخية لمجرد أنها تحكى عن حيوات وذوات فى أزمنة وأمكنة مفترضة، «مؤرخة» لمصائرها وإدراكها للقيم والعلاقات؟ لعل ما يمنح لهذا الفهم راهنيته تمييز وظيفى نسجله بين «التاريخ» و«التاريخى»: يكاد التاريخ يكون منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع قائم، متجه نحو الماضى، فى حين يكاد التاريخى يكون أيضا منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع ممكن، متجه نحو المستقبل. وهذا، فى ظنى، ما يجعل المسافة بين الواقع القائم والواقع الممكن تماثل المسافة التى يختزلها

سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال، مما قد يدعو إلى تقديم فرضية تقود إلى القول بأنه ليست هناك أحداث، ولكن فقط خطابات حول الأحداث. وعليه، ليست هناك حقيقة للعالم، ولكن فقط، تأويلات للعالم[١].

٤ـ نصية الرواية التاريخية:

من المؤكد، أن ثمة جملة من الخلاصات بمقدورنا الآن تدقيقها، علما أن خصوصية الرواية التاريخية العربية لا تلفت النظر إلا من زاوية خاصيتها النصية، وهذا هو الإشكال الذى نود أن نبحث فى ضوئه تلك الخاصية بعيدا عن أى طرح مختزل لعلاقة الرواية بالتاريخ، والاهتمام، بدل ذلك، بتجليات التاريخى، التى لا تلغى، كما قد نتوهم، التاريخ بوصفه معطى حضاريا:

لماذا يلجأ الروائى العربى إلى التاريخ، ومتى يلجأ إليه؟

سؤال مركب يهمنا أن نقدم من خلاله بعض الإضافات التى تمكننا من الانتقال إلى سياقات تحليلية أخرى، نستهلها بما يلى:

١ـ تفترض الخصوصية، حين يلجأ الروائى إلى التاريخ، أنه فى كل مرة يوجد هناك نموذج نصى محدد، لأن سؤال الكتابة يفترض تقديرا معينا لتصور الأدب لدى هذا الروائى أو ذاك، وفى هذه الفترة الزمنية أو تلك. وبهذا الافتراض لا تساعد الخصوصية إلا على صياغة قواعد مهيمنة تجعل سؤال الكتابة خاضعا لمعيار التكرارية والاجترار.

٢ـ تفترض الخاصية النصية للتاريخى وعيا لدى الروائى كلما تكونت لديه فكرة الالتجاء إلى التاريخ، وعلى هذا النحو، يصبح التاريخى إمكانا لتوسيع أفق الكتابة خارج اعتبار النموذج وتصنيفاته الثابتة.

٥ـ اقتراح وتصوّر:

لكى يتسنى لنا اختبار ما سلف من فرضيات وإدراجها ضمن إشكال نقدى عام لسؤال الكتابة الروائية العربية، نورد هذا الاقتراح والتصور لتدقيق بعض السياقات الثقافية والفكرية لإمكانات اشتغال التاريخى فى الرواية العربية، وطبيعة الأشكال التخييلية التى تتقصدها الحكاية، مما يعنى أن التاريخى يصبح مكونا روائيا قادرا على التشخيص والاستنطاق، خارج الافتراضات المسبقة التى (قد) تستدع إمكانات الكتابة والقراءة على حد سواء. من هذه الزا يبقى التساؤل: «ما الرواية التى بالإمكان وصفها بالتاريخي قائما ومبررا. ولذلك، تأتى قيمة هذا التساؤل من إثارته الا لما يمكن أن ندعوه هنا بـ «حدود إخراج النص»، و حدود متصلة بخصوصية الكتابة عموما وتعريف وظائف بحسب ما يميز اشتغال المرجع وتسمية وقائعه المسرودة: الرواية التى بالإمكان وصفها بالرواية التاريخية؟ أفترض، أخرى، أن هذا التساؤل يتيح للباحث تأمل موضوعه من ز محددة تنتسب إلى ما عبرنا عنه بحضور الخاصية التاري بوصفها مكونا روائيا، وهى، فى بعض جوانبها، خاصية «بناء الشكل» وخاصية «أجناسية». يبدو هذا البعد المته بالبناء مهما، لأننا فى الرواية التاريخية نجد أنفسنا أمام «ز معطى» و «نص مبنى» يوحد بينهما موضوع ووجهة ن وإحالة. والخلاصة: أن التعامل مع التاريخ من حيث مكون روائى لا يعنى اعتماد التاريخ بديلاً للتخييل، وكَ الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء والتجنس، لا تك **فى طبيعة الأحداث التى تعرض لها، بل فى الطريقة ا تقدمها بها، وهذا ما يتيح لنا التعامل مع الرواية التاريخ وإعادة التفكير فى جوانبها المفردة. ولأن تحديد المفهوم المته بالرواية التاريخية يبقى ملتبسا، فإن إيجاد المعايير للانتقال التاريخ إلى الرواية لا يمكن أن يتم إلا عبر وساطة التشخيه على أن التمييز فى الرواية التاريخية، بين «الرواية» و «التار يبقى مقترنا بجملة من الفرضيات الضابطة لسؤال الكتا كما أنه تمييز يمتلك فرضية كلية تخص جنس التعب وأنماطه النصية والخطابية، أى يخص صيغه التخييلية ك** توفرها المادة التاريخية التى يمكن تحصيلها من كتب التار ولعل التمييز بين الرواية والتاريخ يحوّل منطق الكتابة مظهر (التقاطع) إلى مظهر (التجاور)، وهذا ما يجعل الر التاريخية ممتلكة لخطاب يعتمد تجربة التخييل، ويقيم ـ ر ذلك ـ علاقة يريدها حقيقية مع التاريخ، فيغدو موضو التخييل هو التاريخ، أى التاريخ الممتلك لموضوع، لمراج ولواقع محدد[٢]. بهذا الأفق، تقتضى كل رواية تاريخ وجود واقع تاريخى كامن وراء إنتاج «تخيلية» هذه الرو

و«تاريخيتها» أيضا، فما راهنت عليه نظرية الرواية التاريخية هو، أولا وقبل كل شيء، بحث وتعريف لاستطيقا الماضي[٣].

ويبقى، مع ذلك، تقدير المصدر وقصده ومعياره أساسيا لضبط سجل النص وتمثل مجال تحققاته تبعا لوظيفة الكتابة وطبيعة البنية السردية الراصدة للوقائع والأحداث بين «النص» من جهة، و «ما قبل النص» من جهة ثانية. وإذا كنا نعلم أن مقولة «ما قبل النص» حدسية وجزئية، فإن تسمية بعض استعمالاتها بغاية ضبط اشتغال التاريخ فى الرواية تساعد على تبين الوظيفة التشخيصية للسرد الروائى وبحث دائرة المحاكاة كما يجليها فضاء النص[٤]، وهى دائرة تفيد عموما أن القول بأن النص الأدبى يحيل على واقع ما، وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه، يعنى أننا نقيم علاقة الصدق بينهما. ها هنا، يظهر تقابل بين المناطقة، بما هم مختصون فى طرح قضايا الصدق، والمنظرين الأوائل للرواية. فقد ألف هؤلاء مقابلة علم التاريخ بالرواية، وبمختلف الأجناس الأدبية، للقول إذا كان على الأول أن يكون دائما حقيقيا، فإن الثانية بإمكانها أن تكون مزيفة. فقد كتب «بيير دانيال هويت» فى بحثه حول أصل الروايات، أن الروايات «بإمكانها أن تكون مزيفة كلية». من هنا، لم يبق هناك إلا خطوة واحدة لإدراك التشابه بين الروايات والأكاذيب والكلام المختلق، و «هويت» نفسه، نسب أصل الرواية إلى العرب الذين اعتبرهم جنسا موهوبا فى الكذب[٥].

٦ـ أسئلة الكتابة:

نستطيع القول إننا يمكننا اقتراح فهم اشتغال التاريخ فى الرواية من زاوية سؤال الكتابة. بيد أن هذا الفهم يظل نظريا ممكنا، إلا أنه عند التطبيق يواجه العديد من الأسئلة الموازية التى تفترضها تصورات النص على مستوى إمكان إقامة تمييز بين النص الأدبى وغير الأدبى.

يضاف إلى ذلك اختلاف إمكانات التأويل ذاتها، وهذه فرضية تتأكد صحتها كلما افترضنا أنه ما من كتابة إلا وتقبل بوجود تأثير للحقيقة التاريخية على إسنادات العوالم الدالة. ورغم ذلك، يبقى أمام كل تحليل مهما كان محايثا صعوبة أخرى لا يمكن إنكارها أو تفاديها، و هى صعوبة إيجاد التماثلات بين الوقائع كما هى موجودة داخل النص، وكما هى متحققة فى العالم الخارجى، ونعلم الآن أن هذه الصعوبة، شكلت ضمن النظرية الأدبية العديد من المباحث المتنوعة والمتعددة المقاصد والغايات، إلا أنها تكاد تلتقى عند إشكال مركزى موحّد: الأدب والواقع[٦].

يبقى هذا الإشكال العام، فى تقديرى، قائما تستدعيه الطبيعة الإبداعية للنص الأدبى، وفى انتظار أن نصل يوما إلى توضيح باقى معاييره الذاتية والموضوعية، نقترح أن ننظر ـ فى هذه الدراسة ـ إلى زاوية محددة نعتقد أن لها صلة قوية بموضوع بحثنا حول الرواية التاريخية العربية، وتخص: القصدية والإدراك، قصدية المؤلف وإدراك القارئ، ومن خلالهما يتجلى سؤال أولى: هل يكون التاريخ هو النص المرجعى للنص الروائى، وكيف يكون ذلك؟

ثمة العديد من الاقتراحات النظرية التى تساعد على تخصيص طبيعة العلاقة المرجعية بين الرواية والتاريخ، وهى علاقة يتم فى ضوئها تمثل السمة السردية[٧] للكتابة الروائية و/أو التاريخية، وتدقيق مجال الاشتغال والتفاعل وتنويع البؤرة السردية: الشخصية، الزمن، الفضاء.. إلخ. ولذلك، لا ترتبط الرواية بالتاريخ لتعيد التعبير عما قاله التاريخ «بلغة أخرى»، بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ. إن الرواية العربية، وهى تعيد استثمار التاريخ فى إنتاجها للدلالة الروائية، تقدم توظيفات مختلفة فى الفهم والقصد، لأنها تختار كيفية محددة فى القول والتركيب وإنتاج التخييل، ولأنها تعبر أيضا عن الحاجة إلى الرواية، والحاجة لأن تكون تاريخية كذلك.

٧ـ لحظات أساسية:

بالعودة إلى إعادة تأمل بعض الأشكال التعبيرية العربية الكلاسيكية، سنلحظ الحضور الجلى لهذا الملمح التاريخى فى الكتابة وتوليد الأشكال: كتب التراجم والطبقات، كتب الأخبار والأنساب، الرحلات... إلخ. كان التاريخ فى هذه الأشكال، وغيرها، يعنى تصور الكائن فى الوجود والانتساب إلى عالم متحقق بالفعل، أى أن مادة التأليف لا تقصى المرجع وإحالاته التعيينية. بهذا الاختيار، فإن الاقتراب من

معالجة التاريخ وصلته بالرواية يفتح أفق تناول اشتغال التاريخ فى الرواية، واشتغاله أيضا فى الرواية غير التاريخية، وبهذا يكون تفكير الروائى فى الماضى مشكلاً تاريخياً، ويكون تفكيره فى الحاضر مشكلاً تاريخياً أيضا. إن المسافة هنا بين «الماضى» و «الحاضر» هى، من دون شك، «مسافة زمنية»، بيد أنها أيضا ««مسافة جمالية»، لأن تصور الكتابة، فى ضوء هذا التحديد، يستدعى ارتباطها بخاصيتين اثنتين: السردية والمرجعية بما هما أساسا صنفان كبيران من الخطاب «السردى»؛ سرد التخيل، ونتاج المؤرخ. وإذا كان السرد التخييلى يحقق استعمالات مرجعية خاصة، مبتكرة، فإن عمل المؤرخ عادة ما يستدعى مرجعية تندرج ضمن الأمبريقا، وضمن حدود تستهدف أحداثا وقعت بالفعل(٨). من المسافة الزمنية إلى المسافة الجمالية ومن الخاصية السردية إلى الخاصية المرجعية، يكتسب مفهوم السرد دلالته حين يطابق أفقا زمنيا متوقعا. ولأجل ذلك، فإن كل سرد يروى هذا «المحتمل حدوثه»، كما يشهد بذلك الاستعمال المشترك للأزمنة الفعلية للماضى وهى تحكى «اللاواقعى». والنتيجة أن التخييل يستعير من التاريخ، والتاريخ يستعير من التخيل. ثمة إذن، مرجعية متقاطعة(٩)، بين التخيل والتاريخ عبرها تكسب الخاصية السردية الفعل الإنسانى زمنيته بوصفه مبدأ منظماً لتجارب الواقع و/أو عوالم السرد.

بناء عليه، يمكن الزعم، أن ما تصفه النظرية الأدبية بالرواية التاريخية بعيد عن أن يطابق مفهوما واحدا يحيل على الأساس نفسه عند تصور سؤال الكتابة. ولهذا، فإن الدارس يصادف جملة من الصعاب عادة ما تنحصر فى المستوى النظرى والمستوى النصى لحضور التاريخ فى الكتابة الروائية، وهذا ما يدفعنا لتأمل اللحظات التالية:

١ ـ البحث فى المراحل التأسيسية الأولى عن إمكانات مقابلة الرواية التاريخية العربية وظهورها فى الآداب الأوروبية مع تجربة جرجى زيدان التى سعت نحو تثبيت معادل عربى انطلاقا من «افتراض النموذج».

إن الروايات التاريخية، كما هو معلوم، تتمتع بقدرة خاصة على اجتذاب خوارق العالم التى كثيرا ما استغلها «والتر سكوت» أحد مؤسسى نوع الرواية التاريخية الجديدة، وتبعه فى ذلك آخرون. وفى هذا المجال، فإن زيدان ينتمى إلى المدرسة الفرنسية المتمثلة فى شخصى «دوما» الأب والابن، فالحركة فى مؤلفاته تتطور بشكل طبيعى دون أى تدخل للخوارق(١٠). معنى ذلك أن الخطاب الروائى لدى زيدان يتسم بعدة مقدمات عامة:

١ـ إنه خطاب روائى يستند إلى (تاريخ الإسلام) فى تشكيل عوالم الحكاية وعبر استثمار معارف تضعنا أمام «روايات تاريخ الإسلام».

٢ـ هو أيضا خطاب يستند على تأطير المادة الحكائية والتاريخية حين يرصد بنيتها المرجعية حسب قاعدة استدلالية شارحة تجعل، مثلا، رواية (فتاة غسان):

> تشرح حال الإسلام فى أول ظهوره إلى فتوح العراق والشام، مع بسط عادات العرب فى جاهليتهم وأول إسلامهم، ووصف أخلاقهم وأزيائهم وسائر أحوالهم.

٣ـ إنه خطاب روائى يعرف أبطاله ويقدمهم وفقا «لوظيفتهم» التاريخية فى الانتساب والمهمة.

٤ـ إنه خطاب يقوم على عدة تثبيتات محورية يمكن اعتبارها «مدخلا» مؤطراً لما ستعرفه الرواية الآنفة بخصوص: أصل ملوك غسان، وصف العالم قبيل الإسلام، ذكر حروب هرقل.. إلخ.

لأجل ذلك، عمد بعض الدارسين إلى إدراج روايات زيدان ضمن تيار ما بين التعليم والتسلية والترفيه(١١)، لأن اختيار الكتابة وتصور خصوصيتها، فى هذه اللحظة، كان واعيا بالحدود الممكنة بين توظيف التاريخ واشتغال التخييل.

٢ـ البحث فى التاريخ عن ذوات متمحورة حول البعد الحضارى، فيغدو التاريخ كلية تلقى بالذوات مرة أخرى، فى دائرة صراع مفتوح متحرر من الوثيقة ومستند إلى تجارب تنتصر للتاريخ الممكن. ونعتقد أن تجربة نجيب محفوظ تبدو معبرة عن هذه اللحظة بما كتبه أساسا من روايات تاريخية احتكمت إلى تنويع فى الشكل والموضوع وتصور الحقيقة الاجتماعية والتاريخية والأسطورية. إن الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ فى (عبث الأقدار) أو (رادوبيس) أو (كفاح

طيبة)، مثلا، انتقلت من المستوى التسجيلى إلى المستوى الإنسانى الذى يجعل من سرد التاريخ إمكانا لتأمل المصير الجديد لأزمنة الواقع وتحولاته. هكذا، يصبح الحدث التاريخى عند محفوظ مقترنا بتمثل عوالم التخييل واعتماد بناء سردى منتظم يعيد توليد أسئلة الحاضر. ولذلك، تأتى أهمية هذه اللحظة من قدرتها على تنويع أسئلة التفكير فى علاقة الرواية بالتاريخ، وبالواقع القائم و المحتمل، ولأن هذا الشرط الحضارى كان أيضا سبيلا للبحث عن مبررات كتابة تخييلية ذات أبعاد دلالية، إن على مستوى الشكل أو المضمون.

٣ـ استعارة الواقعة التاريخية فى تخيل الحكاية الروائية وإعادة تشخيص الوقائع عبر تمثل انعكاساتها على الإنسان والمجتمع. ولعل قصدية «الاستعارة» فى ظرفية أو مرحلة بعينها، تعنى محاولة فهم الواقع والتفكير فى وجوده بأفق متخيل اجتماعى وتاريخى قادر على المحاورة والانتقاد. ويكاد جمال الغيطانى ينفرد بتقديم تجربة متبلورة ودالة فى هذا الاتجاه خاصة فى (الزينى بركات) و (كتاب التجليات). هكذا يظهر سؤال الكتابة إمكانا آخر للإحالة على خاصية نصية لتفاعل الرواية والتاريخ. إن استدعاء هذا الإمكان لدى الغيطانى، خاصة فى (كتاب التجليات)، يفتح الشكل السردى على خاصية نصية منفتحة توجهها خطابات متعددة: دينية، تاريخية، سياسية.. إلخ، تحيل على تواريخ حديثة وأخرى قديمة، وكأن الوقائع المهيمنة على سيرة «الحسين» و«جمال عبد الناصر» تسمح بإعادة تأويل أجواء منظومة فكرية تمكن الخطاب السردى من أن يكون معادلا لخطاب إيديولوجى تستدعيه مرجعية الحكاية فى (كتاب التجليات) ومحاورتها الثقافية والمعرفية لتلك التواريخ الحديثة والقديمة. ولهذا، فإن علاقة الكاتب بالتاريخ ليست شيئا خاصا ومعزولا، إنها عنصر مهم من العناصر المشكلة لمجموع الواقع، ولمجموع المجتمع.

٤ـ تبئير الحكاية فى الرواية التاريخية على السيرة، والانتقال من نص التاريخ إلى نص الذات، بحيث يغدو تتبع سيرة الشخص سعيا نحو ملاحقة بطولة تؤرخ لكينونة فردية أو جماعية. ويمكن القول، إجمالا، إن النتاجات المهمة للرواية التاريخية المعاصرة تظهر ميلا جليا نحو البيوجرافيا[١٢]، بحيث تصبح السيرة بؤرة كتابة التخييل التاريخى بوصفه تشخيصا لاختيار رحلة الشخص من حيث هى حافز لتقديم موضوع الحكاية. وهذا ما تعلن عنه رواية (مجنون الحكم) لسالم حميش حين تتخذ من سيرة أبى على منصور (الملقب بالحاكم بأمر الله) محورا للسرد، وتمكين الرواية من تشييد مادة وقائعها باستعادة سيرة تبحث عن ذاتها، وعن شكل أدبى يجنح نحو الإعلان عن مصادر أحداثه التى تم إنجاز التخييل فى ضوئها[١٣].

الأمر نفسه يميز رواية (العلامة) لسالم حميش أيضا، حيث تصهر سيرة عبد الرحمن بن خلدون مستوى القصة والخطاب وترهينه على التردد بين الواقعى والتخييلى فى الإحالة على المواقف والمواقع والوقائع.

هكذا، تتشكل الرواية التاريخية، فى هذه اللحظة، بما هى اقتفاء لسيرة الذات وما تحققه من فضاءات تخييلية تطبع أشكال الوعى الممكنة. إن السيرة فى الرواية التاريخية، إذن، تضعف الكينونة حين تلقى بها فى دائرة التخييل.

وتبرز رواية (ليون الإفريقى) لأمين معلوف المعطى نفسه، ليس فقط لأن أحداثها تدور فى القرن السادس عشر، بل لأن معلوف استطاع أن يجعل من سيرة حسن الوزان صورة لقراءة تحولات مصيرية عرفها عصر النهضة الأوروبية. وهذا ما يجعل، أيضا، خطاب السيرة وعيا بسؤال الهوية فى بحثها الدائم عن علاقة مع الواقع الذى تحيا فيه.

هذه، إذن، أربع لحظات تبدو لى أساسية لإنجاز توصيف ممكن عن علاقة الرواية العربية بالتاريخ. وهى لحظات أوردها بغاية حصر تصور العلاقة فى حالات الاشتغال وتمثل المرجعية الفكرية والثقافية لسؤال التخييل كما تبلوره الرواية التاريخية، وهو سؤال يبرز، إن على مستوى التصور أو الإنجاز، الحدود التى من خلالها نبرر الحديث عن الرواية التاريخية فى الأدب العربى وطبيعة الشكل الأجناسى الذى استطاعت توفيره، وهو شكل متحول فى البنية والوظيفة يجعل التاريخ، فى اللحظات الآنفة، قابلا للتجدد، لأنه ليس «معطى جاهزا» فحسب، بل أفقا للتجريب حين يعتمد فى تشخيص الهوية النصية على تنويع التحققات اللغوية والتخييلية بما هى أبنية

ثقافية تحول الأزمنة المتحققة إلى أزمنة توقّعية. والظاهر، أن الرواية التاريخية العربية الراصدة «لافتراض النموذج» أو «المتمحورة حول البعد الحضارى»، أو «تلك التى تفكر فى الوجود بأفق متخيل تاريخى واجتماعى»، أو «المبأرة على السيرة»، لا تعتمد إعادة سرد الحدث التاريخى، لأن ما يهمنا يتمثل فى تشخيص العلاقة الإنسانية ومنحها قدرة فهم الواقع التاريخى، الماضى والحاضر.

٨ـ تفعيل لغات التاريخ:

تمكننا هذه الخلاصة العامة من طرح السؤال التالى:

ماذا كان يعنى التاريخ بالنسبة إلى هذه اللحظات التى نعتمد، فى ضوئها، تدقيق سؤال الكتابة فى الرواية التاريخية العربية؟ تبدو مسوغات القصدية مهمة فى سياق البحث عن تصورات الكتابة، لأنها تمهد تقريب إمكانات الوعى بوظائف النوع الأدبى وحدود التمثلات التى تفترضها علاقة الواقع بالكتابة، وهى علاقة تطبع وظائف النوع الأدبى بأشكال تعبيرية عادة ما تتجه نحو تخصيص المادة الحكائية بتفعيل اللغة وإمكاناتها فى تأكيد الإسهام بالواقعية وقول حقيقة العالم والكينونة. لقد كان ارتكاز الروائى العربى على تفعيل اللغة لخلق الإيهام الضرورى بواقعية الحدث، إحدى الإمكانات التى تمنح، للحظات السابقة من كتابة الرواية التاريخية، خصوصيتها، على مستوى الربط بين الحقيقى بوصفه قيمة مرجعية، والمزيف بوصفه قيمة دلالية يفترضها التخييل. إن الاحتكام إلى هذا المستوى يمكننا من ملاحظة تعدد الشخصيات اللغوية للرواية التاريخية، بحيث تصبح لغة الرواية نسقا من اللغات(١٤). وعلى هذا النحو، فاللغة ليست فقط مشخصة، بل موضوعا للتشخيص(١٥) الذى يتخذ، فى كل لحظة من اللحظات الآنفة، سمات مميزة لعلها تستمد خاصياتها النصية من جعله تشخيصا لسردية منفتحة على صيغ أسلوبية تستثمر إمكانات الكتابة التراثية، وفى الآن ذاته أشكال اللغة الأدبية المختلفة بما هى إحدى إمكانات النثر الأدبى المعاصر.

يمكن القول إن الاستناد إلى تمثل إمكانات التشخيصات اللغوية فى الرواية التاريخية العربية، ينفتح على جملة الاختيارات المحددة لمسألة الخصوصية كما يفترضها هذا النوع من الكلام الروائى. لتلك الإمكانات، لا محالة، مقاصد بواسطتها يخصص «الأسلوب الحوارى» للرواية التاريخية العربية. إن الصورة العامة لتشخيصاتها اللغوية، ليست صورة ثابتة، بل إنها صورة لغوية نوعية تتصل بالماضى من غير أن تفقد علاقتها بالحاضر. وكأن الرواية التاريخية وهى تفكر فى إمكانات تشخيصاتها اللغوية، تعلن فى كل لحظة عن انتمائها إلى سيرورة الواقع المتشكل عبر إعادة «تنبير» سجلات الكلام والأسلوب.

تستمد الشخصيات اللغوية فى الرواية التاريخية العربية أهميتها من عدة خصوصيات، بالإمكان استخلاصها وإيجازها ضمن ما يلى من إمكانات:

١ـ فى كل لحظة تبرز الرواية التاريخية العربية وعيا جديدا بتشخيصها اللغوى، ليس فقط لأنها تصطنع أصنافا للكلام، بل لأنها تنوع فى أساليب العرض بغاية التعبير عن أنماط الوعى الممكنة كما تحتفظ بها الذاكرة التاريخية.

٢ـ يخرج هذا الوعى بالتشخيص اشتغال اللغة فى الرواية التاريخية العربية من دائرة التقريرية، ويمنحه بعدا تعبيريا يجعل اللغة حاملة وظيفة حكائية تجاوز أوجه الصنعة والتزيين نحو استحضار الحالة وتقريب الواقعة.

٣ـ اعتماد الرواية التاريخية العربية على إثبات سياقات حدثية بالإحالة على مكونات استشهادية تجعل السرد مركبا وقائما على تضمين خصائص الواقعى والتخييلى.

٩ـ توسيع دائرة التخييل:

نستطيع القول، بناء على ما سبق، إن الرواية التاريخية العربية راهنت فى الكثير من نماذجها على توسيع دائرة التخييل الروائى وتنويع مستوى توليدها للثيمات والأشكال، كما أنها رواية غالبا ما لفتت النظر إلى تجديد سؤال الكتابة والتفكير فى سردية منفتحة على لغات وخطابات و رؤى مركبة. بهذا المعنى، تتطلع لحظات الرواية التاريخية العربية ـ كما حددناها ـ، نحو الانتماء إلى سؤال الثقافة والفكر حين تعيد تأمل «الواقع التاريخى» وتتقصد استنطاق أزمنته وفضاءاته وشخوصه لتكشف عن «واقع روائى» حافل، بقيم وعلاقات وطموحات قادرة على التشخيص وابتداع «سرود» نابضة بالحياة.

من هذا المنظور، تجلّى لحظات الرواية التاريخية العربية جملة من الخاصيات نحصرها فى مايلى:

١ـ تنويع قضايا الشكل الروائى وافتراض «تخيل تاريخى» يبلور مفهوما خاصا للكتابة وللأدب، لدينا، بهذا التنويع، منظوراً آخر لعلاقة الرواية بالتاريخ، وهى علاقة إن كان من الممكن تعيينها بتخصيص الزمن الماضى عن زمن الكتابة، فإنها علاقة لا تنفى الراهن الذى يدخل فى تأليفها.

٢ـ بالإمكان اعتبار التخييل التاريخى تشكيلا حكائيا متنكا لسردية تعطى الانطباع أن إعادة سرد الأحداث فى الرواية التاريخية تجعل منه سردا منفتحا يجاوز التقرير والتسجيل، وينجذب أكثر نحو الحقيقة المنفلتة للحياة والكائن.

٣ـ إن التخييل التاريخى باعتباره تشكيلا حكائيا يجعل السرد منفتحا عبر وساطة:

(أ) تأويلات السارد التى تعلن عنها تدخلاته.

(ب) آفاق التوقعات الحدثية بما هى مرجعية متمحورة حول«السجّل» والاستراتيجية ودورهما فى تنظيم فضاء الحكاية واتفاقات الوقائع المسرودة.

٤ـ اعتماد الرواية التاريخية العربية فى تحديد الإحالات الحدثية على «فضاء تاريخى» ليس من الأساسى الانشغال بمدى مطابقته للواقع، لأنه حتما فضاء يأخذ أبعادا جديدة يمنحها له التخييل عبر مختلف اللوحات والمشاهد الروائية.

هوامش:

(١) انظر: Todorov, T: **Les morales de l'histoire**, Grasset, 1991, p:130

وربما وحسب الافتراض نفسه يكون المؤرخ، مثله فى ذلك مثل الإثنولوجى، ملزما بحسب قواعد المهنة، بتقديم الحدث كما وقع، فى حين أن الروائى بإمكانه أن يقترب من الحقيقة العليا، الخارجة عن حقيقة التفاصيل. نفسه: ص:١٣١.

(٢) Michel Maillard "L'antinomie du référent:Walter Scott et la poétique du roman historique" in: **Fabula**: 2 Oct, 1983, PUL, p 65

(٣) نفسه: ص ٦٨.

(٤) راجع بهذا الشأن: W:Krysinski. **Carrefours de signes: Essais sur le roman moderne** ,Mouton: 1981: p:3

(٥) انظر: Todorov, T: Qu'est -ce que le structuralisme ?, **Poétique**, Seuil, 1968.p,35

(٦) انظر: R. Barthes. L. Bersani, Ph Hamon, M, Riffaterre, I, Watt: **Littérature et réalité**, Seuil: 1982

(٧) انظر بخصوص هذا المقترب تصورات كل من: R: Barthes: «Le discours de l'histoire:» in: **Poétique**, N, 49 - 1982, p. 13 -21

واختياره تحليل الخطاب اعتمادا على مستويات التلفظ، الملفوظ، الدلالة.

وكذا، تحليل ريكور لمستوى السردية والمرجعية ضمن: P: Ricoeur. **Temps et récit**: Tome 1, *Seuil*, 1983, p 117

(٨) نفسه: ص١٢٣.

(٩) نفسه: ص ١٢٤.

(١٠) أكناتى كراتشكوفسكى: **الرواية التاريخية فى الأدب العربى ودراسات أخرى**، ترجمة: عبد الرحيم العطاوى، الكلام، ١٩٨٩، ص ٣٩.

(١١) عبد المحسن طه بدر: **تطور الرواية العربية الحديثة**، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ص ٩٤.

راجع كذلك ما ذكره: عبد الرحمان ياغى: **فى الجهود الروائية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨١، ص:٤٤.

(١٢) انظر G, Lukacs, **Le roman historique,** PBP.1965, p 187,

(١٣) مصادر يثبتها حميش فى نهاية الرواية.

(١٤) **M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman**, Gallimard, 1978, p, 407

(١٥) نفسه: ص٤٠٩.

السيرة الذاتية
فى الأدب العربى الحديث
حدود الجنس وإشكالاته

محمد الباردى*

١ ـ مقدمة : فى حدود الجنس الأدبى

١ـ١ ـ هل يمكن أن نعتبر السيرة الذاتية جنْساً أدبيًا مستقلا وقائما بذاته؟ إنّه لسؤالٌ إشكالىّ حقًا. فمنذ سنة ١٩٧٠ أعلن Jean Staro Binski أنه: «ينبغى أنّ نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية، إذْ لا وجود فى هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغى الالتزام بهما»[١]. وقد يدعم السّؤال مشروعيته عندما نتأمل خانة الأشكال ذات العائلة الأجناسية الواحدة فيصعب التمييز العلمىّ المقنع والنهائى بين السيرة الذاتية والمذكرات والسيرة والرواية الشخصية وقصيدة السيرة الذاتية واليوميات الخاصة والرّسم الذاتى أو المقالة، فضلاً عن علاقة السيرة الذاتية بالرواية. فقد نجد عنصرا مفارقا فى علاقة هذا الشكل بالشكل الآخر، ولكن الحدودَ الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهائية، بقطع النظر عن النظرية النصّانية التى تبيح التّداخل بين الأجناس الأدبية وتشكل الحدود الفاصلة بينها [٢].

١ـ٢ـ وقد اختص الإنشائى الفرنسى فيليب لوجون Ph. Lejeune فى البحث فى السيرة الذاتية وفاق طموحه العلمى فى كتابة الميثاق السير ذاتى[٣] «Le pacte atobiographique» طبيعة النصوص الأدبية التى أخضعها للإجراء المعرفى فخرج بتعريف علمى للسيرة الذاتية مفاده أنها: «حكى استعادى نثرى يقوم به شخْص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة»، ووضع حدوداً أربعة للسيرة الذاتية باعتبارها جنساً قائماً

* كلية الآداب، صفاقس، تونس.

بذاته وهى: شكل اللغة (قصة + نثرية) والموضوع المطروق (حياة فردية وتاريخ شخصية معينة) وموقع المؤلف (إذ لابد من التطابق بين المؤلف والسارد) وموقع السارد (التطابق بين السارد والشخصية الرئيسية) ومنظور الحكى (يجب أن يكون استعاديا)(٤)، وبذلك حول دراسة الأدب إلى مايشبه المعادلات العلمية الصارمة التى تنفى الاختلاف والتنوع والفرضيات الممكنة، وتعوزها المرونة اللازمة التى يجب أن تنظر إلى الإبداع الأدبى على أنه متطور وغير قار، فهل ينفى غياب حد من هذه الحدود تصنيف أثر ما ضمن خانة السيرة الذاتية. ثم كيف يتحقق هذا الحد أو ذاك، وكيف ندرك ـ على سبيل المثال ـ التطابق القائم بين المؤلف والسارد، أو بين السارد والشخصية، عندما لا يصرح طه حسين باسمه الحقيقى فى كتاب (الأيام)، وهل ينفى غياب الميثاق السير ذاتى انتماء (بقايا صور)، وهى تواجه القارئ بميثاقها الروائى، إلى هذا الجانب الأدبى المخصوص؟

إنها لدجمائية يعترف بها هذا الإنشائى ذاته، لا يبررها طموح علمى مشروع إلى حسم علاقات التشابه الممكنة بين السيرة والأجناس الأدبية القريبة منها(٥).

١ـ٣ـ بيد أن هذه الدجمائية كان قد أشار إليها من قبل نقاد آخرون لعل أبرزهم جورج ماى Georges May فى كتابه (السيرة الذاتية -autobiographie)(٦)، فهو يعتقد: «أن المنهج السوى المتمثل فى الانطلاق من تعريفات إنما يتصل بمجال العلوم الصحيحة، وعلى وجه الخصوص بمجالات الرياضيات، والأدب غير الهندسة»(٧)، داعيا إلى ضرورة اعتبار ظواهر ثقافية واجتماعية خارجة عن النص السير ذاتى فى حد ذاته لتحقيق مقولات تتعلق بالجنس فى علاقته بالأجناس الأخرى، من أجل الوصول إلى نظرية مرنة فى السيرة الذاتية تعتمد منهج الاستقراء(٨) وتحترم طبيعة النصوص.

٢ـ فى نصوص التأسيس

٢ـ١ـ عندما ألف طه حسين كتاب (الأيام)(٤)، وهو النص التأسيسى الأول لجنس السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، اختلف النقاد فى تحديد هويته. وقد كان عبدالمحسن طه بدر أول من أثار الإشكال المتعلق المنهجى بجنس هنا الكتاب. فهو من ناحية، يرى أن الباحث قد يظلم طه حسين: «لو اكتفى بأن يطبق مقاييس الرواية الفنية على الكتاب ثم نفض يده بعد ذلك من الأمر كله»(١٠)، ثم يلاحظ من ناحية أخرى أننا: «لا نستطيع أن نعتبر كتاب (الأيام) مجرد ترجمة للمؤلف ونقف عند هذا الحد»(١١).

وفى الحقيقة يظل الكتاب سجاليا إلى الآن، فعندما نسعى إلى الإفادة من أساليب البحث الحديثة، نلاحظ أن الكتاب جاء خاليا من ميثاقه السير ذاتى، بل لعله ميثاق ينأى بنا عن السيرة الذاتية ويدنو من الكتابة التسجيلية التاريخية، إذ تحيل «أيام» طه حسين لفظا على أيام العرب فى ذهن المتلقى، ويعسر تأكيد علاقة التطابق بين الأطراف الرئيسية الثلاثة التى تؤسس السيرة الذاتية (السارد ـ المؤلف ـ الشخصية) إلا عبر معادلة رياضية عسيرة نستنتجها استنتاجا من الفصل الأخير من الجزء الأول من كتاب (الأيام)، فالسارد يرفع قناعه ويكشف عن وجهه ليخاطب ابنته، ويصرح أن الطفلة التى يخاطبها هى أمينة ابنة الشخصية محور كتاب (الأيام) «الفتى»، وعندئذ تتحقق المعادلة التالية: السارد = المؤلف = الشخصية. نضيف إلى كل ذلك ما يتعلق بضمير الغيبة ليتحول إلى مؤرخ ينقد البيئة ويصفها ويتحدث عن التعليم فى الأزهر، وغيرها من المواضيع التى تهم الحياة العامة، وتنأى عن الحياة الشخصية التى تعتبرها الإنشائية الحديثة حداً من حدود السيرة الذاتية. ومع ذلك، فإن كتاب (الأيام) يظل بالنسبة إلينا النص التأسيسى الأول للسيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث.

٢ـ٢ـ بيد أن هذا الكتاب لم يرسم النهج ولم يجمع مريدين. لقد كان لعباس محمود العقاد قبل وفاته مشروع كتابة تأليف فى حياته الشخصية «عنى»، وكان يعتزم تقسيمه إلى جزئين، يتعلق الجزء الأول بحياته الشخصية ويؤرخ الجزء الثانى لحياته الأدبية والسياسية والاجتماعية[١١]، ولكنه رحل قبل إنجاز المشروع. ومع ذلك، ظهر للناس كتاب (أنا)[١٢] وعرض على أنه سيرة ذاتية. والكتاب فى الواقع مجموعة فصول كتبت فى أزمنة متفرقة وبطلب من مجلة «الهلال» التى نشرت له سنة ١٩٣٣ فصلا موسوما بـ « بعد الأربعين»، فى وصف حياته النفسية وحالته الفكرية فى الأربعين، وتحدث فيه عن فلسفته بين الشباب والكهولة وعن تجاربه الشخصية بين العشرين والأربعين، وفى سنة ١٩٤٣ أصدر مقالا بعنوان «وحى الخمسين» تناول فيه حياته وأمثاله ممن بلغوا سن الخمسين، وما يعتور أصحابها من حالات نفسية ونظرات جديدة إلى الحياة تختلف عن نظرات أبناء العشرين والثلاثين والأربعين. ونشر سنة ١٩٤٧ مقالا يحمل عنوان «إيمانى» ثم مقال «أبى»، وغيرهما من المقالات. وقد صدرت كلها متقطعة فى مجلة «الهلال» ـ بطلب من محررها (طاهر الطناحى) ـ وبعض المجلات الأخرى، ثم جمعت فيما بعد لتنشئ كتاب (أنا) لعباس محمود العقاد[١٣].

إن السارد فى هذا الكتاب ذو وجهين، فهو من ناحية عباس محمود العقاد مؤلف فصول الكتاب، وهو من ناحية أخرى كائن أجنبى، وهو طاهر الطناحى مرتب هذه الفصول وجامعها. ولذلك، فهو يتخذ من ناحية شكل السيرة الذاتية، إذا اعتبرنا أن العقاد يتحدث عن نفسه، ويتخذ من ناحية أخرى شكل السيرة فقط؛ إذ يمكن أن نعتبره كتاباً عن عباس محمود العقاد وضعه محرر مجلة «الهلال» طاهر الطناحى[١٤]. ثم إن الفصول فى تتابعها لا تتخذ شكل قصة حياة شخصية، بقدر ما تبدو فى شكل مباحث تتعلق بمواضيع مختلفة تتصل بحياة العقاد وتجاربه فى الحياة بأسلوب العالم حينا والمحلل النفسى حينا آخر والمفكر الفيلسوف أحيانا كثيرة ولذلك، فهى أقرب إلى التأملات فى الحياة والوجود من أن تكون قصة حياة شخصية، بقطع النظر عن غياب المنظور الاسترجاعى المتواصل، إذ تتعدد أزمنة الكتابة وتتقطع أزمنة التجربة.

٢ـ٣ـ وعندما أصدر أحمد أمين كتابه (حياتى)[١٥]، لم تستقر ملامح السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث؛ «فالكتاب مزيج من السيرة الذاتية ومن المذكرات اليومية فى شكله العام» [١٦]، لينتهى إلى ما يشبه الرسم الذاتى Auto - portrai، ذلك أن الأحداث الحياتية الخاصة تدعم الصفة الأخلاقية والجسدية، ومنها تنبثق العبر ويقل السرد ويخفت ليقوى الوصف الأخلاقى والفسيولوجى:

> كان هذا البيت أهم مدرسة تكونت فيها عناصر جسمى وخلقى و روحى فإذا تغيرت بالنمو أو الذبول وبالقوة أو الضعف فمسائل عارضة على الأصل. لقدكانت أمى قصيرة النظر فورثت عنها قصر النظر[١٧].

وتأتى الحادثة المسرودة لتدفع صفة وتقويها.

٢ـ٤ـ إن للإشكال النظرى الذى طرحناه ما يبرره فى مدونة السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث.

فمنذ النصوص التأسيسية الأولى تعددت المسارب واختلفت الأساليب، فأضحى من الصعب أن نتحدث عن شكل قار ونهائى فى السيرة الذاتية، وبالتالى يظل السؤال الجوهرى قائماً: هل يمكن الحديث فى النصوص التى تتخذ من الحياة الشخصية لمؤلفها عن جنس أدبى متميز قائم بذاته نسميه سيرة ذاتية، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون شكلا من أشكال التعبير فضفاضا يعسر حصر قوانينه وتحديد آلياته، ويظل المصطلح مجرد

علامة لشكل من الأشكال التعبيرية يأخذ من أجناس الحكى المختلفة ولا يقوم بذاته؟

٢ـ٥ـ ومما تقدم نستنتج أن هذه النصوص التأسيسية الأولى كانت متنوعة فى أساليبها ومختلفة فى طرقها. فلئن جمع بينها هدف واحد هو إحساس، فى لحظة من لحظات العمر بوطأة الزمن وبضرورة تسجيل مرحلة من مراحل الحياة، تأكيدا للذات ودفعا لشبح الموت وتتويجا لرحلة عمر أو قولا حاسما فى بعض الآراء الجدالية التى تعرض لها هذا الكاتب أو ذاك فى حياته السابقة، فإنها لم تعرض على اللاحقين شكلا نهائيا واضح المعالم، فعانقت الرواية حينا، ودنت من المقالة حينا آخر، ولامست الرسم الذاتى حينا ثالثاً، لتظل السيرة الذاتية فى النهاية شكلا مفتوحا قابلا للتجريب.

٣- فى نصوص التجاوز

٣ـ١ - وعندما نتأمل مدونة نسبية ومحدودة فى السيرة الذاتية كما صيغت فى النصف الثانى من القرن العشرين[١٨]، ندرك أن كتابها هم فى الأصل روائيون (حنامينه/ محمد شكرى/ عبدالله الطوخى/ محمد العروسى المطوى جمال الغيطانى)؛ فكأن السيرة الذاتية بالنسبة إليهم هى شكل روائى، يخرج بهم من موضوع عام ليدخل بهم موضوعا خاصا. ولذلك، ستظل علاقة السيرة الذاتية بالرواية إشكالا عظيما وجب النظر فيه. إن أسباب التأليف تظل واحدة لا تتغير، فمنها العاطفى كالتبارى مع الزمن[١٩]، وعثور المرء على معنى وجوده[٢٠]، ومنها العقلانى كالتبرير ودفع الاتهامات تبرئة للنفس، تتصل أحيانا بضرب من التباهى والأخذ بالثأر، وذلك أن كتابات حنامينه ومحمد شكرى لا تخلو من تباه بل يمكن اعتبارها ضربا من التشفى من واقع اجتماعى سياسى همش المؤلفين ولكنهما - رغم ذلك- استطاعا التحرر والانفلات، وأصبحا بذلك كاتبين معروفين فمالا إلى وصف حياة المهمشين. قد تصل أحيانا إلى حد المبالغة كما يعتبر كتاب (سنين الحب والسجن) تبريرا لموقف سياسى جديد ولنقد عنيف تجاه الحركة اليسارية فى مصر[٢١] ، كما تصبح السيرة الذاتية فى (كتاب التجليات) إعادة اعتبار للذات بعد الأذى الذى لحقها ظلما وقسرا؛ إذ يروى جمال الغيطانى حكاية رجل الأمن الذى بدد له وثائقه الشخصية قبل سجنه لمدة أربعة أشهر[٢٢].

٣ـ٢ـ بيد أن التشابه يلحق خاصة إشكالات الصياغة والتأليف. إن السيرة الذاتية هى فى الحقيقة سليلة الرواية[٢٣]، ومع ذلك فقد استعارت من بعض الأجناس الأخرى الكثير من أساليبها.

٣ـ٢ـ١ـ إن السرد بضمير المتكلم يمثل الظاهرة الأسلوبية المهيمنة فى هذه المدونة؛ إذ لا نكاد نستثنى إلا كتاب (رجع الصدى). للكاتب التونسى محمد العروسى المطوى الذى انتهج فى كتابه نهج طه حسين فى كتاب (الأيام)، ثم إن استعمال ضمير المتكلم لا يثير إشكالا خاصا عامة، ولعل الإشكال الوحيد يتعلق بكتاب (التجليات) إذا اعتبرنا أنه يحوى سيرة ذاتية إلى جانب مجموعة من السير والكثير من المقاطع السردية الخيالية. فى هذا النص يميز الكاتب بين السارد الذى هو جمال الغيطانى و أصله وهو كذلك جمال الغيطانى؛ أى بين جمال الغيطانى فى حالة التجلى و جمال الغيطانى فى حالة الواقع؛ وعندئذ فهو يجمع بين الضميرين المتكلم والغائب؛ بينهما علاقة واضحة يصرح بها السارد فتتحقق المعادلة التالية أنا= هو[٢٤].

إن ضمير المتكلم يحيل، إذن، على شخص أنطولوجى نفسى، وهو شخص يحمل ازدواجية واضحة مرتبطة أساسا بمفهوم الزمن، أى بلحظتين أساسيتين؛ لحظة الواقعة أو الحدث ولحظة الكتابة. فالضمير يحيل فى النهاية على شخصين يتطابقان فى تصنيف الوقائع وتبويبها ويختلفان فى رؤيتهما، والمفارقة بينهما هى المفارقة بين الأنا الموضوع والأنا الساردة، فالأنا الموضوع تنمو عبر الزمن والأنا الساردة حبيسة لحظة الكتابة

مستقرة فيها، تصبح إوالية السرد برمتها مراوحة بين المفارقة والتطابق وبين التقارب والتباعد.

بيد أن المسافة الفاصلة بين الأنا الساردة والأنا الموضوع ليست متساوية فى كل هذه النصوص، فهى تلفت الانتباه مثلا فى ثلاثية سيرة حنامينه، وتكاد تغيب فى ثنائية محمد شكرى؛ إذ تتدخل الأنا الساردة مرات قليلة ولكن فى سياق واحد، وهو سياق الإشارة إلى زمن الكتابة[٢٥].

فى ثلاثية حنامينه تطول تدخلات الأنا الساردة فى زمن الكتابة، وهى لا تكتفى بالإشارة الزمنية بل تنفصل عن الأنا الموضوع لتعلق على الأحداث والوقائع، وتقدم فى شأنها قراءة جديدة، وتتطابق المفارقة بين الأنا الساردة والأنا الموضوع، مع المفارقة بين الفعل وتبريره. إن الأفعال المعيشة تفسر برؤية متأخرة فى الزمن، ذلك أن التبرير لا يصاحب الفعل بل يتأخر عنه، كما أن الوعى بخطورته لا يصاحب زمن وقوعه. فما يقوله السارد فى (بقايا صور) عن زنوبة مثلا وعن الأحاسيس المتدفقة التى شعر بها تجاهها وعقلنة هذه العلاقة عندما يربطها السارد باللاشعور هو من باب كلام السارد ـ المؤلف فى بداية السبعينيات لحظة الكتابة: «القلب يفضى لزنوبة، منذ الليلة التى نمت فى حضنها، إلى حب، قد يكون فى اللاشعور، مشبوها، لكنه فى الشعور، كان بريئا»[٢٦]. وعلى هذا النحو يمكن أن نقول إن الرؤية فى السيرة الذاتية مصاحبة والإيديولوجيا متأخرة، وتظل إوالية السرد قائمة على التراوح المستمر بين الأنا الساردة والأنا الموضوع، بين الرؤية والإيديولوجيا، وبين التقارب والتباعد.

٣ـ٢ـ٢ـ تعرض الوقائع فى السيرة الذاتية بطريقتين مختلفتين، فقد تخضع الوقائع إلى الترتيب الزمنى[٢٧] وترتب أحيانا أخرى حسب المواضيع[٢٨]. بيد أن الترتيب الزمنى فى حد ذاته يثير إشكالا؛ إذ يخضع إلى عملية انتقاء دقيقة أو قل عملية رقابة صارمة، فهو: «يكون فى الغالب محرفا لواقع نفسانى ماض هو ذلك الواقع الذى يستحضره النص متداخلا لا ينتظمه سلك ظاهر»[٢٩] فثمة دائما تداخل أو ثقب بحكم الذاكرة أو بحكم رغبة قوية فى إخفاء ما لا تريد لحظة الكتابة إثباته، فكثيرا ما يعترف الكتاب بحدود ذاكرتهم [٣٠]، وكثيراً أيضا ما يشيرون إلى بعض الوقائع ثم ينقطعون ويغرقون فى الصمت، شأن حنامينه مع إحدى أخواته وقد كانت عاهرة [٣١]، وعندئذ يغرق السارد فى التأملات أو وصف الخواطر، أو وصف الحياة العامة أو الخارجية، وهو فى اعتقادنا ضرب من تغطية قصور الذاكرة أو الرقابة الذاتية. إن المعيش لا يروى كما حدث فعلا بل كما يتذكره السارد لحظة زمن الكتابة. وبين الحدث المعيش ولحظة التذكر فاصل زمنى كفيل وحده بصقل الحدث وتحريفه وتوجيهه ورميه فى سلة النسيان أيضا، ولا يبقى منه، فى كثير من الأحيان، إلا جوانبه ومظاهره الخارجية. ولذلك، فإن كل سيرة ذاتية متهمة من حيث هى أثر أدبى بتحريف الحقيقة المعيشة، بصرف النظر عن سائر عوامل التشويه، ولذلك تظل الحقيقة قضية زائفة.

٣ـ٢ـ٣ـ لكن العلاقة الزمنية بين ماضى الذكرى وحاضر الكتابة تظل علاقة معقدة كثيرة الوجوه، فهى تتسم أحيانا بمحاولة التقريب بين ماضى الذكرى وحاضر الكتابة إلى حد التعايش [٣٢]، فتتهادن اللحظتان ليندمج السارد فى جمع شتات ماضيه، ولكن هذه العلاقة تنقطع فى كثير من الأحيان؛ إذ تهيمن لحظة الحاضر (لحظة زمن الكتابة) على زمن الذكرى، ليواجه السارد المؤلف قارئه على نحو:

> إننى أفتح صفحة جديدة وستقرؤون هذه الصفحة بكل ما فيها من حسن وقبيح لأننى سأكون صادقا، فالكتابة على صفحتى يقوم بها قدرى[٣٣].

٣ـ٣ـ تلك بعض الإشكالات الخاصة بالسيرة الذاتية بوصفها جنساً يسعى إلى أن تكون له بعض

الحدود التى تميزه، ولكنها مع ذلك لم تحسم فى صلته ببعض الأجناس السردية الأخرى.

٣-٣-١ - من هذه الأجناس ما يكون مصدر لبس فى علاقته بالسيرة الذاتية وأبرزها المذكرات، إذ كثيرا ما استعملت المذكرات بمعنى السيرة الذاتية. ولعل عناوين مدونتنا فى أغلبها تحيل على معنى المذكرة (بقايا صور، سنين الحب والسجن، رجع الصدى) دون أن تذكرها لفظيا. وقد نبه الإنشائيون إلى ضرورة الاحتراس من العناوين، فمنذ القرن التاسع عشر ظهرت فى أوروبا سير ذاتية بعنوان المذكرات[٣٤]، ذلك أن الحدود الفاصلة بين المذكرات والسيرة الذاتية تظل إلى الآن زئبقية، إذ لا يكفى تخصص المذكرة فى تدوين الأحداث العامة واقتصار السيرة الذاتية على التأريخ للحياة الخاصة لنضع حداً فاصلاً بين جنسين مختلفين[٣٥]، وحتى فى المدونة التى نحيل عليها تظل المذكرة حاضرة مصطلحاً وأسلوبا. فقد ذكر السارد فى (رجع الصدى) هذا المصطلح: «وقد كتب الفتى فيما بعد فى عز شبابه مذكرة قال فيها..»، ثم يورد المذكرة فى ثلاثة عشر سطرا[٣٦]، وفى موضع آخر لا يذكر المصطلح ولكنه يورد مذكرة فى صفحة ونصف الصفحة[٣٧]، ويورد كذلك وثيقة فى شكل مذكرة فى عشرة أسطر[٣٨]. وعند التأمل فى محتوى هذه المذكرات يدرك أن السارد فى المذكرة الأولى يصف كيف دخل قاعة المدرسة وهو لايزال فى الكتاب، ويركز على وصف حجرة الدرس أكثر من تركيزه على تأثير الحدث فى نفسه[٣٩]. وفى المثال الثانى تصف المذكرة أول يوم للفتى فى المدرسة وهو يركز على طبيعة التعليم فى المدرسة النظامية، مشيرا إلى أثر ذلك فى نفسه، أما موضوع مذكرة المثال الثالث فهو يتعلق بمنحة القمل التى كان يتمتع بها الفقراء من التونسيين، كما يذكر محمد شكرى المصطلح فى (زمن الأخطاء) فى مواضع كثيرة على النحو الآتى: «أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد السعادة فى السمفونية التاسعة»[٤٠]، أو: «أكتب هذه المذكرات فى حانة جديدة ممسوخة»[٤١]، أو «أسجل هذه المذكرات فى أى وقت»[٤٢].

إن إلحاح السارد على أهمية حضور المذكرات واضح فى المتن، ولكن الكاتب من ناحية يشير فى الهامش إلى أنه يكتب سيرة ذاتية، مما يجعلنا نعتقد أن مسألة الوعى بطبيعة الجنس غير واضحة لدى الكاتب ، فلعل السيرة الذاتية والمذكرة هما شئ واحد فى ذهن محمد شكرى وفى ذهن الكاتب العربى عموما. ففى (رجع الصدى) تعامل محمد العروسى المطوى مع المذكرة من باب التضمين، وتعمد اللجوء إلى المعقوفات للفصل بين مستويى السرد، مما يجعلنا نعتقد أن المسألة عنده ليست شكلية ، إذ قد يكون الكاتب قد اقتبس هذه المقاطع من مذكراته الخاصة وعندئذ يطرح أشكال تجاور الأجناس الأدبية المتقاربة فى النص الواحد، ولكن المسألة تبدو لنا أعمق فى (زمن الأخطاء)، إذ تتعلق بطبيعة النص المكتوب ذلك أن فصول الكتاب أشبه بالمذكرات المستقلة إذ أحيانا ينقطع التتابع الحدثى بينها، إضافة إلى أنها لا تروى حدثا خاصا عاشه السارد، بل هى فى الأغلب مزيج من الانطباعات والأحكام والوصف، وكلها متعلقة بالمظهر الخارجى للحياة، وتبدو الأفكار متقطعة فيصبح النص كأنه مجموعة من الخواطر المتراصة التى لا جامع بينها إلا السارد[٤٣]، بل لقد جاءت بعض المقاطع السردية مؤرخة على نحو ١٩٦١/٩/٢٥ مقهى سنترال: «إن المرأة التى أعيش معها دائما إذا لم تجعلنى أعزف عن كل النساء فليست هى المرأة التى ينبغى لى أن أعيش معها» وبذلك يوهم السارد قراءه بأنه يسجل ملاحظاته وخواطره آنيا وليس استرجاعيا. وكذلك يبدو زمن التجربة ليس بعيدا بعدا كافيا عن زمن الكتابة. إن الفصل، إذن - فى هذا الكتاب، بين المذكرات والسيرة الذاتية ليس سهلا، وإن الحدود الفاصلة بين الجنسين لا تبدو واضحة، فكأن شكرى فى الجزء الثانى من عمله أراد أن يكتب سيرته الذاتية فى شكل مذكرات.

نقرأ فى (سنين الحب والسجن) هذا المقطع:

«إننى الآن أكتب على مستويين من الزمن: زمن لحظات التذكر وأنا فى السجن عقب الضربة مباشرة عام ١٩٥٣ والزمن الحالى الذى أجلس فيه الآن إلى مكتبى عام ١٩٩٣، أربعون عاما بالكمال والتمام.. لا بأس إذن أن أحدث شيئا من الخلط.

إننى لا أكتب فقط تاريخ حياة، وإنما أيضا تاريخ عصر(٤٤). هل يحسم هذا المقطع مسألة الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص؟ لقد صيغ الفصل الأول فى شكل مذكرة: «أغسطس ١٩٥٣ والدنيا غروب. غروب يوم وغروب عصر لكنه أيضا ميلاد جديد لإنسان وميلاد جديد لعصر..» . فالسارد لا يحدد نقطة البداية، شأن السيرة الذاتية التقليدية، وإنما يسجل حدثا معينا وهو الدخول إلى السجن، ومنه ينطلق فيما بعد ليذكر بقية الأحداث السابقة. ورغم هذه الملاحظة البسيطة، يمكن أن نقول إن (سنين الحب والسجن) بعيدة عن المذكرة وأسلوبها، رغم إقرار الكاتب أو السارد بأهمية الأحداث العامة فى كتابه.

٣-٣-٢- إن حضور المذكرات فى هذه النصوص التى تنسب إلى السيرة الذاتية حضور متفاوت القيمة، ولكنه ثابت ولا ينفى تجاور بعض الأجناس الأخرى وأهمها السيرة. إن السيرة بما أنها رغبة فى الانتصار على الموت هى يقين ، ذلك أنها تعتقد أن حياة الإنسان يمكن أن تروى أو يمكن أن تترجم إلى ألفاظ ، وأن اللغة قادرة على خلق الحياة من جديد، إذ: «لما كانت الكلمات إذا كتبت رسخت فإن حياة الإنسان إذا دونت سلمت من الموت»(٤٥)، فى حين تظل السيرة الذاتية غير قادرة على بلوغ الغاية تماما وعاجزة عن قول الكلمة الفصل ، إذ تظل مفتوحة لا تنتهى بموت الشخصية. إن (كتاب التجليات) مثال بليغ لتحديد العلاقة بين السيرة الذاتية والسيرة. يروى السارد فى هذا الكتاب ثلاث سير هى سيرة أحمد الغيطانى وجمال عبدالناصر والحسين بن على، وكلها جاءت متقاطعة فيما بينها ومع السيرة الذاتية للكاتب جمال الغيطانى. بيد أن هذه السيرة جاءت فى حقيقة الأمر ناقصة، بل هى شذرات منتقاة تركز أساسا على الجوانب المثيرة والمؤثرة المتلائمة مع غائية النص الروائى برمته وأبعاده الإيديولوجية ، ثم إنها ليست متساوية من حيث المساحة النصية والوظائف السردية؛ فسيرة الأب تفوق السيرتين الأخريين، وسيرة جمال عبدالناصر تكاد تقتصر على بعض الوظائف السردية القليلة، ثم إن هذه السير ليست مرتبة ترتيبا زمنيا دقيقا، ولا تعتنى بتفاصيل حياة الشخصية وإنما بالأحداث المثيرة التى تحمل دلالة فكرية محددة . وقد برز السارد غياب الترتيب الزمنى الدقيق بمفهوم المكاشفة الذى يتجاوز الأبعاد الزمنية، ثم فوق هذا كله جاءت السيرة مهشمة؛ إذ لا تعرض عرضا قائما على الاسترسال بل تقدم المادة الحياتية التى عاشها أصحابها متقاطعة فيما بينها ومتقاطعة مع السيرة الذاتية للسارد وكلها متقاطعة مع الرحلة إلى العالم الآخر، وبالتالى تخضع طريقة العرض إلى التقنية الروائية بدرجة أساسية. وأحيانا يتعمد السارد الخلط بين هذه السير فيظهر أحمد الغيطانى فى صورة عبد الناصر وعبد الناصر فى صورة الحسين بن على والعكس أيضا صحيح(٤٦)، إضافة إلى ذلك كله لاتخضع السيرة الذاتية لطريقة الاسترجاع، إذ تعرض فى شكل ومضات متقطعة ومتقاطعة مع المستويات السردية الأخرى، فيتحدث السارد عن علاقته بأبيه ثم يرى ذاته فى رحم أمه ثم يتحدث عن شبابه ليعود فيما بعد إلى طفولته ،كما أن الأحداث لاتملك مصداقا ثابتا؛ فقصة السارد مع لور هى قصة خيالية عاشها فى «النشأة الأولى».

إن الجمع ، إذن ، بين هذه السير والسيرة الذاتية لايرمى إلى الغاية التقليدية، إذ لانعتقد أن الكاتب يريد

أن يؤرخ للحسين بن على أو لجمال عبد الناصر، كما لايرمى إلى كتابة سيرته الذاتية، بل يسعى السارد إلى هدف فنى يريد تحقيقه وهو إرباك العلاقة التقليدية بين الرواية والواقع، فـ (كتاب التجليات) يحوى أحداثا واقعية إذ يذكر شخصيات ويروى وقائع لا أحد يشك فى صحتها، ولكنه أيضا يحوى وقائع تجنح فى الخيال إلى حد الغرابة، وفى ذلك إرباك للتشخيص التقليدى. ثم إن هذه السير جميعها فى النص بمثابة المستويات السردية المختلفة أو الطبقات السردية التى يقيم عليها الغيطانى بناءه الفنى ليتحول (كتاب التجليات) إلى ضرب من الكتابة الجديدة الهادفة إلى كسر الحواجز بين الأجناس الأدبية، فتتقاطع الرواية مع السيرة والسيرة الذاتية، ويتقاطع الشعر مع النثر، والواقعى مع العجيب، من أجل تأسيس كتابة نصية شاملة.

٣ـ ٣ـ٣ إن القص السير ذاتى وريث القص الروائى والسيرة الذاتية هى سليلة الرواية. ولذلك أخذت السيرة الذاتية عن الرواية ظواهر فنية عديدة؛ أهمها طريقة التضمين والسرد بضمير المتكلم والحوار، ثم إن العلاقة المتبادلة بين الجنسين قائمة، فجل الروايات تقرأ كما لوكانت سيرا ذاتية، خاصة تلك التى تستعمل ضمير المتكلم[٤٧]. إن الميثاق السردى فى علاقته بالرواية يثير إشكالا، إذ يتوقع القارئ العادى أن مجال السيرة الذاتية هو الحقيقية والرواية الخيال، والواقع أن السيرة الذاتية تظهر فى لبوس الحقيقة والرواية فى لبوس الخيال؛ إذ كيف لنا أن نجزم أن ماقاله حنا مينه عن نفسه وعائلته صحيح؟ وكذلك الشأن بالنسبة إلى محمد العروسى المطوى ومحمد شكرى وعبد الله الطوخى وجمال الغيطانى. وقد يصح النقيض كذلك، فقد يتحدث روائى كذلك عن أحداث حقيقية فى رواية يكتبها، فالمسألة فى النهاية مسألة أسلوب يتعلق أساسا بكيفية تقديم المادة السردية وما الميثاق الروائى فى النهاية إن لم يكن مجرد جزم كاتب السيرة الذاتية بصدقه وعزمه على قول الحقيقة. يقول ف لوجون:

> لئن كان من حقنا أن نطالب كاتب السيرة الذاتية بنية الصدق فإنه علينا أن نغفل عما تنطوى عليه نية الصدق من تقابل ضمنى بين الصدق والاختراع.

ولكن هل للسيرة الذاتية العربية ميثاق؟ إن أشهر النصوص التى اعتمدناها تحمل مواثيق مزيفة أو خائنة لمتونها، فالكتب الثلاثة التى صاغ فيها حنامينه حكاية حياته الشخصية (بقايا صور، المستنقع، القطاف) تحمل على غلافها الخارجى عبارة «رواية»، وكتاب (زمن الأخطاء) يحمل ميثاقا روائيا، فى حين يحمل غلاف (الخبز الحافى) ـ وهو الجزء الأول من قصة حياة محمد شكرى ـ عبارة «سيرة ذاتية روائية». لاشك أننا نعثر أحيانا على مايشبه الميثاق الضمنى، فقد جاء فى (الخبز الحافى) هذا القول:

> ها أنا أعود لأجوس كالسائر نائما، عبر الأزقة والذكريات عبر ماخططته عن حياتى الماضية، الحاضرة ، كلمات واستيهامات وندوب لا يلئمها القول ..مثل هذه الصفحات عن سيرتى الذاتية كتبتها منذ عشر سنوات. قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتما طريقها..[٤٨].

لكن هذا التصريح داخل المتن يناقض الميثاق المرسوم على الصفحة التالية للغلاف الذى يعتبر الكتاب «سيرة ذاتية روائية» (١٩٣٥ ـ ١٩٥٦) فأى الميثاقين أصدق؟ إن النصوص التى اعتمدنا تميل ـ فى أغلبها ـ إلى خرق الميثاق السير ذاتى، بيد أن التطابق بين المؤلف والشخصية والسارد قائم فى جل الأحيان؛ فحنامينه يتحدث عن تصحيحه لسنة ولادته، ويعلن محمد شكرى عن اسمه مرات عديدة فى (زمن الأخطاء)[٤٩]، ويصرح

كذلك جمال الغيطانى باسمه فى فاتحة الكتاب: «صاح بى الهاتف الحقنى ياجمال..». ومع ذلك، فنحن نعتقد أن خرق الميثاق فى أغلب الأحيان يكون دون قصد، فلا نعتقد أن هؤلاء الكتاب ملمون بكل هذه الشروط الفنية التى يسعى الإنشائيون إلى تحديدها، بل هى كتابة أميل إلى الفطرة وتذهب أحيانا مذهب الرواية دون وعى عميق بشروط الجنس ومتطلباته، إذا أمكن لنا الحديث عن جنس محدد، بيد أن الأمر مغاير فى (كتاب التجليات)، إذ يبدو لنا الخرق مقصودا، ذلك أن التعبير العجائبى يبطل الميثاق ويلغيه، وبالتالى يرتمى الكاتب فى لعبة سردية معقدة تتداخل معها الأجناس الأدبية والأساليب الفنية.

إن ما يميز السيرة الذاتية اعتناؤها بوصف الحياة الخاصة للشخصية وفى حين تحتفى الرواية بوصف العالم الخارجى أيضا. إن النصوص الأدبية الحديثة التى تنتسب إلى السيرة الذاتية زاوجت بين الوصف الذاتى والوصف الخارجى، وفى كثير من الأحيان تتحول هذه النصوص ـ فى جانب منها ـ إلى مايشبه الوثائق الاجتماعية أو التاريخية. فقد أطنب حنامينه فى وصف الحالة الاجتماعية فى الريف السورى زمن الإقطاع فى الجزئين الأول والثالث من سيرته الذاتية، وبالغ كذلك فى وصف الحياة العمالية ونشأة الحركة الثقافية فى المدن فى الجزء الثانى. وقد ركز محمد العروسى المطوى فى (رجع الصدى) على وصف العادات والتقاليد السائدة فى الجنوب التونسى فى النصف الأول من هذا القرن على حساب حياته الخاصة. كما ركز عبد الله الطوخى على رسم ملامح اليسار المصرى وانشقاقاته الداخلية وأخطائه السياسية ومواقفه من الأحداث الوطنية التى عاشتها مصر نهاية الخمسينيات وطيلة ستينيات هذا القرن فى كتابه (سنين الحب والسجن). ويمكن كذلك أن نعتبر ثنائية محمد شكرى وثيقة اجتماعية تعكس لنا الواقع الاجتماعى الردئ فى شمال المغرب الأقصى، ولكن العناية بوصف مظاهر الحياة الخارجية لا تغطى بصورة شاملة البعد الذاتى البحت لكتابة السيرة الذاتية. ولكن التقاطع بين السيرة الذاتية والرواية يظل قائما إذ ثمة ظواهر فنية أخرى وظفتها النصوص التى اعتمدناها فالبناء الفنى في كتاب (سنين الحب والسجن) لعبد الله الطوخى قائم أساسا على التضمين، فالفصل الأخير الذى يحمل عنوان: «ويبقى الحب فى انتظارنا» يعتبر امتدادا للفصل الأول: «وكان السجن فى انتظارنا». وبقية الفصول: (كيف عرفها ـ أغانى الحب المطارد ـ مغامرة مع سارق البنك الأهلى – مرثية للاتحاد السوفياتى..) هى بمثابة الفصول المضمنة فى هذا الفصل أو فى هذا المقطع السردى الطويل. ومبدأ التضمين يتنافى مع مبدأ الاسترجاع الذى هو قوام السيرة الذاتية كما تؤكده الإنشائية الحديثة. كذلك يكثر الاستباق والتأجيل أحيانا فى السيرة الذاتية لحنامينه كقول السارد يستبق الأحداث مثلا:

«وستمضى عشرون عاما أو يزيد وذات صباح في مدينة بيروت بينما أسير مع الأم فى أحد الأحياء الشرية سنرى فلاحا من قرى اللاذقية قد أودع طفلة للخدمة فى أحد البيوت[٥٠]

وكقوله أيضا مؤجلا بعض الأحداث «كانت الام قد أخفت عنا ما جرى لها فى بيت المختار بعد سنوات ستقصه بالمشاعر الحزينة ذاتها غير أنها تلك الليلة كتمته[٥١].

كما يتعدد أحيانا السارد بشأن الكتابة الروائية، فالسارد (حنامينه) فى ثلاثيته، يترك أحيانا المجال لسارد من درجة ثانية وهو فى الأغلب يكون الأم أو الأب، وتأتى هذه المقاطع السردية من الدرجة الثانية مضمنة[٥٢]، كما يلتجئ أحيانا كثيرة أيضا إلى الاختزال وتلخيص الأحداث التى يرى أنها ليست مهمة ولا تستحق العناية بتفاصيلها[٥٣].

وفوق هذا كله، تأخذ السيرة الذاتية من الرواية بعضا من جنوحها إلى الخيال فى نقل الوقائع، تخرق المنظور

التقليدى للصدق. ولعل أبلغ مثال فى هذا السياق ما ورد فى (زمن الأخطاء)؛ إذ يورد محمد شكرى ما قاله المستشرق الألمانى نوتاهارا وهو يترجم له سيرته الذاتية بعدما أخذه لزيارة بعض الأماكن التى جرى فيها بعض الأحداث: «فى كتابك تصف هذا الصهريج وما حوله، بكثير من الجمال مع أنه ليس كذلك ولا يدل على أنه كان جميلا»، فيجيب كاتب السيرة:

«هذه هى مهمة الفن أن تجمل الحياة حتى فى أقبح صورها. إن هذا الصهريج انطبع فى ذهن طفولتى جميلا ولابد لى من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من وحل، ثم إنى كنت بعيدا عنه زمنيا ومكانيا عندما وصفته(٥٤).

إن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث – بهذا المعنى– هى حياة شخصية مجملة؛ أى يمنحها الخيال من الوهم والإيهام ما يمنحه للرواية فى حد ذاتها. تقول إحدى شخصيات (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمى:

دعنى أتوقع أن تلك الشجرة مازالت هناك؛ وأنها تعطى تينا كل سنة وأن ذلك الشباك مازال يطل على ناس كنت أحبهم.. وذلك الزقاق الضيق مازال يؤدى إلى أماكن أعرفها..(٥٥).

٤–١ وإذا جمعنا عندئذ كل هذه الملاحظات يتساءل المرء: ماذا بقى من السيرة الذاتية فى هذه النصوص التى أشرنا إليها؟ وإذا أردنا التعميم نتساءل كذلك: هل للسيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث خصائص مشتركة وأسلوب محدد؟ والجواب الذى يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى يتمثل فى أنه يصعب الحديث عن جنس مخصوص نقي يضمن لنا حدودا واضحة جلية فى علاقته ببقية الأجناس السردية التى تجمع بينها وشائج قربى. والمواثيق العلنية التى يلتجأ اليها الكتاب، أو ناشرو كتبهم لا تؤكد فقط اضطرابا فى مستوى المصطلح، بل فى مستوى المفهوم الأدبى، فهل هذه النصوص سير «ذاتية» أم سير ذاتية مروية، أم روايات سير ذاتية، أم روايات أم مذكرات؟ فباستثناء أن هؤلاء الكتاب يسردون أفعالا ويصفون أحاسيس يعتقدون أنها تتعلق بحياتهم الشخصية، فإن أسلوب السرد عندهم يتخذ أشكالا مختلفة وطرقا متنوعة، فهل قدر السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث أنها كتابة بلا أسلوب؟

والحقيقة أنه إذا رمنا التصنيف والتقويم فلن نجد فى المدونة العربية الحديثة مثالا أقرب إلى النمذجة والنقاء يمكن أن يكون تجسيدا لأسلوب السيرة الذاتية سوى كتاب من نصوص التأسيس وهو (حياتى) لأحمد أمين. لقد كان الميثاق فى هذا الكتاب صريحا واضحا؛ إذ يعلن المؤلف على غلاف كتابه أنه يروى لنا قصة حياته، وجاء المتن وفيا للميثاق إذ سعى عموما إلى رسم ملامح هذه الحياة، رغم الملاحظات النقدية التى أبديناها فى العنصر الأول من هذا التحليل.

٤–٢ بيد أن أشهر كتاب السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث – وطه حسين أحدهم – هم من كتاب فن القص، لهم بأسلوب الحكي دراية عميقة وتجربة ثرية، فى حين لم يكن أحمد أمين روائيا ولا قصاصا، ولذلك تنوعت الأساليب لديهم وتشابكت وهتكت الحواجز والحدود، ولكن نصوصهم المنسوبة إلى السيرة الذاتية لم تتوج انقطاعا عن كتابة الرواية بل انبثقت فى خضم تجربة الإبداع الروائى(٥٦)، ولذلك فهى فى اعتقادنا لم تكتب لعجز فى الاستجابة لأهداف هذا اللون من الكتابة وغاياته، بل جاءت أيضا تنويعا داخل التجربة الإبداعية ذاتها وبحثا عن أساليب حكائية جديدة، إذ لايمكن مثلا أن نغفل عن الصلة المتبادلة بين سيرة حنامينه الذاتية وأعماله الروائية الأخرى(٥٧). ولذلك، فقد تعامل الكتاب مع حياتهم الخاصة على أنها ضرب من الإبداع قبل كل شئ يرفض القيود ويتيح لنفسه من الحرية وخوض مغامرة الكتابة ما تتيحه كل كتابة إبداعية لنفسها.

مع ذلك، فإن مسألة التجنيس من مهام الناقد الباحث أولا وأخيرا، وهو لاشك عندما يتعرض إلى مثل

هذه النصوص ويريد أن يتجاوز الحيرة التى تبعثها فى نفسه، يجد نفسه بين أمرين:

إما أن يسم بحثه بضرب من المرونة قد لا يقبلها من يروم الصرامة والدقة، وعندئذ نقول إن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث لم تتحقق باعتبارها جنسا قائما بذاته، رسم معالم حدوده الفاصلة، بل هو شكل أدبى بصدد التشكل، لكنه لايزال يستعير بقوة مقوماته الفنية من الأجناس السردية القريبة منه، ولاسيما الرواية التى تظل صلاتها به فريدة من نوعها على حد عبارة جورج ماى[٥٨]. ولكن هل نحن على يقين أن السيرة الذاتية ستستطيع الانفلات من أثر الرواية يوما ما؟ وعندئذ ألا يكون قدر هذا الشكل الأدبى أن يكون شكلا تأليفيا يأخذ بكل الأساليب الحكائية المتاحة، ولا يميزه عنها إلا بعض المفاهيم الأساسية التى لا علاقة لها بالأسلوب ولكنها تتصل ببعض المفاهيم، كمفهومى الميثاق السيرذاتى والتطابق اللذين يجب أن نتعامل معهما بضرب من المرونة، فيكفى أن يقر الكاتب بشكل من الأشكال أنه يروى قصة حياته فى كتابه، ويكفى أن نفهم أن السارد المتحدث هو الشخصية الموضوع وهما معا الكاتب الذى يضع كتابه بين قرائه ليروى لهم سيرته الذاتية، وعندئذ سنقتنع أن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ثرية بأساليبها وأشكالها التعبيرية، لاتخضع إلى نمط محدد ولكنها تبطن قدرة إبداعية فائقة لا أحد ينكر أهميتها، وأن لا سبيل للحديث عن نقاوة هذا الجنس الحديث وعن نمذجته، فما بين كتاب (الأيام) و (زمن الأخطاء) و (حياتى) و (بقايا صور) من التباين والاختلاف يفوق ما يجمع بينهم جميعا.

أما الافتراض الثانى، فهو افتراض الصرامة العلمية الذى يرى أن الأشكال السردية التى تتعامل مع سيرة شخص متمايزة أسلوبا، وبالتالى فهى أجناس أدبية قد تشكلت. وعلى هذا الأساس اقترح بعض الإنشائيين سلما للأجناس السردية الحديثة رقعتها العليا الرواية ورقعتها الدنيا السيرة الذاتية، وبين الرقعتين وحسب التدرج الروايات الشخصية التى تقوم على شخصية رئيسية هى صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، ثم الرواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم ثم السيرة الذاتية الروائية وهى ـ خلافا للرواية السيرة الذاتية ـ لا تنتسب إلى الرواية وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابها لا محالة قسط من الخيال كبير[٥٩]. وعندئذ، سنجد نصوص مدونتنا تتأرجح بين جنسين هما رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية الروائية، ولا يبقى من السيرة الذاتية النقية ـ إن وجدت! ـ شئ، فيمكن أن تنتسب إلى رواية السيرة الذاتية نصوص مثل (رجع الصدى)، و (كتاب التجليات) و (سنين الحب والسجن)، وإلى السيرة الذاتية الروائية نصوص كثلاثية حنامينه وثنائية محمد شكرى.

٥ ـ خاتمة

إن تعامل المبدع العربى الحديث مع السيرة الذاتية تجاوز المفهوم التقليدى لهذا الشكل من الكتابة الذى ترسب لدى نقاد الأدب وقرائه عامة، ولعل (كتاب التجليات) يعد أبلغ مثال يمكن أن نستشهد به فى هذا السياق. ذلك أن السيرة الذاتية فى هذا الكتاب أصبحت أسلوبا توليديا يساهم فى انتشال نص يتجاوزه ويحويه، ولكن هذه الصورة الجديدة للتعامل مع السيرة الذاتية هى مجرد وجه من وجوه إشكالية؛ ذلك أن الكتابة فيه ـ رغم ندرتها ـ فى تنام مستمر، إذ تعددت النصوص وتنوعت. ومن الصعب، تبعا لذلك، الوقوف على قوانين غير واضحة تحدد أدبية هذا الجنس الذى يصر الإنشائيون على أنه لايزال بصدد التشكل، ومع ذلك فنحن نعتقد أن الإشكال لا يمكن تجاوزه إلا إذ أقررنا بكبح جماح الدجمائية والصرامة نحو تصور مرن استقرائى يراعى النصوص ويحترم حرمتها، وعندئذ يمكن الاكتفاء بمبدأين أساسيين كافيين للتسليم بمشروعية الجنس وهما مبدأ التطابق بين أعوان السرد الثلاثة: المؤلف = السارد= الشخصية والميثاق السير ذاتى ، حتى وإن كانا ضمنيين، ونقر عندئذ أنه من الصعب أن نتحدث من

خلال المدونة العربية برمتها عن أسلوب خاص قائم بذاته يسم السيرة الذاتية، فهى تتخذ شكل الرسم الذاتى حينا، وتوظف أسلوب المذكرة حينا آخر، وتستعير جل تقنيات الرواية فى أغلب الأحيان، إلى غير ذلك من المسائل التى أشرنا إليها. ولذلك، يمكن أن نقول إن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ليست نقية خالصة، بل هى بلا أسلوب خاص. وهل يوجد جنس سردى نقى خالص؟!

هوامش:

(١) Jeam Starobinski, le style l'autobiographie, de paris Gallimard, 1970 p. 84.

عن جورج ماى، **السيرة الذاتية**، تعريب التونسيين محمد القاضى وعبدالله صولة، بيت الحكمة، ١٩٩٢ .

٢) انظر: **مدخل إلى جامع النص**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

(3) Le pacte autobio graphigue, ed sewl pas 1875

٤) انظر: فيليب لوجون: **السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبى**، تعريب وتقديم عمر حلمى، المركز الثقافى العربى ١٩٩٤، كتاب فى ١٠٦ صفحات. وهو فى الحقيقة تعريب الفصلين من كتاب ف. لوجون المذكور سابقا وهما: **الميثاق السير ذاتى والسيرة الذاتية والتاريخ الأدبى**.

٥) لقد أعاد ف. لوجون النظر فى أطروحاته المتعلقة بالسيرة الذاتية فى كتابه **أنا أيضا** Moi ausi شوقد صدرته ١٩٨٦ .

(٦) عربه بيت الحكمة، تونس ١٩٩٢ ـ ١٩٧٣ l'autobiogra phie P.U.F .

(٧) **السيرة الذاتية**، الطبعة العربية ص ١٥ .

(٨) اعتمد المؤلف مدونة تتمثل فى مائة نص يمكن أن تنسب إلى السيرة الذاتية.

(٩) كتاب **الأيام**. ١٩٢٩ .

(١٠) عبدالمحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة**، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٩٨ / ٢٩٩ .

(١١) انظر: **أنا**، دار الهلال، ص ٩ .

(١٢) **أنا** دار الهلال.

(١٣) اقرأ المقدمة التى وضعها طاهر الطناحى للكتاب.

(١٤) كان هذا الحديث فى أواخر سنة ١٩٤٦ وقد كتب لمجلة **الهلال** قبل ذلك المقالين التاليين «بعد الأربعين» و«حى الخمسين» فرأيت أن هذين الفصلين هما من فصول الجانب الأول، فاعتزمت أن أستكتبه فى **الهلال** سائر فصول هذا الجانب إلى نهايته، ثم أجمعه له فى كتاب منفرد كما فعلت فى كتاب **جال عرفتهم** الذى نشرته سلسلة **كتاب الهلال** فى أكتوبر الماضى.

(١٥) دار الكتاب العربى، بيروت، لبنان، ٢٧ ١٩٧١ .

(١٦) يقول أحمد أمين: «كنت أعصر ذاكرتى لأستقطر منها ما اختزنته منذ أيام طفولتى إلى شيخوختى، وكلما ذكرت حادثة دونتها فى إيجاز ومن غير ترتيب فلما فرغت من ذلك ضممته إلى كراستى اليومية، ثم عمدت فى الأشهر القريبة إلى ترتيبه وكتابته من جديد على النحو الذى يراه القارئ من غير تصنع ولا تأنق». **حياتى**، ص٥ .

(١٧) **حياتى**، ص ٦٦ .

(١٨) نصوص المدونة هى: **بقايا صور، المستنقع، القطاف** لحنامينه، **سنين الحب والسجن** لعبد الله الطوخى **الخبز الحافى وزمن الأخطاء** لمحمد شكرى، **رجع الصدى** لمحمد العروسى المطوى، **كتاب التجليات** لجمال الغيطانى.

(١٩) يقول محمد العروسى المطوى مثلا: «ورغم ذلك فإنه لايفتأ يعيد ويعيد فيشعر بجلالة الذكرى ولذة الاستحضار» **رجع الصدى** فى ٧٦، ويقول عبدالله الطوخى: «إن الدهشة السعيدة مازالت تأخذنى حين أسترجع تلك اللحظة التى أرسلت بها إلى الأقدار» **سنين الحب والسجن**، ص١٨ .

(٢٠) يقول حنامينه على سبيل المثال: «كلنا يبحث عن شمس مشرقة أنا أطلعها من داخلى وهى تقبض عليها من خارجها والنتيجة واحدة، كلانا له شمسه» **القطاف** ٢٢٣ .

(٢١) يقول: «كيف أجرؤ وأكتب وأنشر مثل هذا الآن عن الرمز الباقى، عبدالناصر العظيم!» ص ٩٨ .

(٢٢) **كتاب التجليات**، ص ٥٧٦.

(٢٣) على حد عبارة جورج ماى. انظر: **السيرة الذاتية**.

(٢٤) «هذا أصلى يجلس إلى أبيه، أى أبى..» ص ٥٦٦ .

(٢٥) «أكتب بعض الفصول من هذه السيرة الذاتية عام تسعين» **زمن الأخطاء** ص ١١٨ : «جارتى لا أبالى بها لأنها تافهة، لا جنس دون طقوس، أكتب هذه المذكرات فى حانة جديدة ممسوخة».. ص ٢١١ .

(٢٦) **بقايا صور**، ص ٢٩٥ .

(٢٧) يقسم حنا مينه سيرته الذاتية إلى ثلاث مراحل زمنية، فى الجزء الأول يسرد حياة الطفل السارد من الثالثة إلى الثامنة، وفى الجزء الثانى من الثامنة إلى الثالثة عشرة، وفى الجزء الثالث من الثالثة عشرة إلى السادسة عشرة. كذلك يرتب محمد شكرى سيرته الذاتية وفق مرحلتين أساسيتين: ففى الجزء الأول يتحدث عن حياته منذ الطفولة الأولى إلى العشرين من عمره، وفى الجزء الثانى يتحدث عن حياته بعد العشرين (١٩٥٢ ـ ١٩٧٤).

(٢٨) يبوب محمد العروسى المطوى سيرته الذاتية وفق مجموعة من الفصول تحمل العناوين التالية: **يوم القرة ـ فى حضرة الأسمر** ـ عنتر سيدى **بولبانه**، سى عمر والزعيم عبدالكريم..

(٢٩) جورج ماى، **السيرة الذاتية**، ص٨١ .

(٣٠) يقول محمد العروسى المطوى: «ومرة أخرى تغيم مسيرة الذكريات فلا يستعيد منها إلا وقوف أمه على رأسه عند الغبش..» **رجع الصدى** ص ٢٠ .

(٣١) يقول حنامينه: «كنت أعرف حكاية هذه الأخت، لقد اتفقنا دون اتفاق ألا تذكرها، ألفنا أن نرى الأم تبكى عليها، كانت تذكرها دائما، لكننا نحن الأولاد وكان محرما علينا أن نقول شيئا. **بقايا صور** ص ١٠٩ .

(٣٢) يقول حنامينه «لكن تلك الدار التى هدمت تتراءى لى كبقايا حلم، كانت بدء وعيى بالوجود الآن لم يبق من رؤى تلك الدار سوى مشاهد ضبابية» بقايا صور ص٥٦ .

(٣٣) **بقايا صور** ص ٢٣٥ .

(٣٤) انظر: جورج ماى ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

(٣٥) يقول جورج ماى: «لما كانت السيرة الذاتية سليلة المذكرات فإنها لم تحظ فى الواقع إلا باستقلال ذاتى هش لا يعدل الاستقلال الذى حظى بها اسمها».

(٣٦) **رجع الصدى**، ص ٥١ .

(٣٧) يقول السارد: «ويحكى الفتى عن نفسه وعن بعض ما انطبع فى ذهنه حول أول يوم له بالمدرس» ص ٦٠ / ٦٣ .

(٣٨) انظر **رجع الصدى** ص ٧٠ .

(٣٩) يقول: «كنت مدهوشا بما رأيته من نظام وثيق، غرفة فسيحة منيرة تزدان جدرانها المجصصة بمعلقات بديعة فيها كتابات لم أستطع قراءتها»، ص ٥١ .

(٤٠) **زمن الأخطاء**، ص ٢٠١ .

(٤١)السابق، ص ٢١١ .

(٤٢) نفسه، ص ٢٢٧ .

(٤٣) يمكن مثلا أن تقرأ هذا المثال: «لا ينبغى لى أن أكون حيث يوجد الصيف، إنه يخنقنى وقلما يبهجنى، لا أكاد أقبض فيه على فكرة حتى أدوخ وتتبخر مثل الندى المشحون فى سواد الليل، كانت لى فيه، فى عز شبابى، بعض المرايا والمباهج، من اللطف أن لى رمل البحر الطرى لا رمل الصحراء الجاف»، «وجدته جالسا حزينا فى رحبة مقهى سانترال، بادرنى.. أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد السعادة..» ص ٢٠ .

(٤٤) **سنين الحب والسجن**، ص ٧٩ .

(٤٥) جورج ماى، **السيرة الذاتية**، ص ١٦٨ .

(٤٦) يقول السارد: «رأيت ملامح أبى فى جسم عبدالناصر، يرتدى طربوشا أحمر وجلبابا أخضر من الصوف، هو أبى وهو عبدالناصر لكن حضورهما لاينتمى إلى العالم المألوف. **كتاب التجليات** ص ١١٢ .

(٤٧) يمكن أن نتأمل الأمثلة التالية: **الأرض** لعبدالرحمن الشرقاوى، **الشمس فى يوم غائم** لحنامينه، **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح.

(٤٨) **الخبز الحافى**، ص ٧ .

(٤٩) **زمن الأخطاء**، ص ١٨، ص ١١٧ .

(٥٠) **بقايا صور**، ص ١٣٧ .

(٥١) السابق، ص ١٢٧ .

(٥٢) هكذا يبدأ المقطع المضمن الذى ترويه الأم: «كان خالد يابنى رجلا بين الرجال مرحا كريما وشجاعا كما فى الحكايات»، **بقايا صور** ص ٢٠٣.

(٥٣) «على نحو لا أدرى كيف تعرف الوالد على هذا الإقطاعى ولا من قاده إليه، ولكننى من التجربة التى ستعيشها العائلة ومن الوضع الذى سنجد أنفسنا فيه وكذلك من الذكريات والأقوال سأعرف أن الوالد عقد صفقة خاسرة معه»، بقايا صور، ص ٢٠٣.

(٥٤) **زمن الأخطاء**، ص ٩٤.

(٥٥) **ذاكرة الجسد**، دار الآداب ١٩٩٤، ص ١٣٤.

(٥٦)على عكس ما يراه جورج ماى الذى يرى أن كتابة السيرة الذاتية فى أوروبا هى أحيانا كثيرة تتويج لانقطاع عن كتابة

(٥٧) أنظر كتابنا حنامينة كاتب الكفاح والفرح دار الآداب، ١٩٩٣.

(٥٧) السير الذاتية ص ٢٠٧.

(٥٨) نفسه، ص ٢٠٢.

النص السردى وتفعيل القراءة

حاتم عبد العظيم*

١ ـ بين القراءة والتلقى:

لا تخرج النصوص من سباتها، سواء فى التاريخ أو فى اللحظة الراهنة، إلا عبر قراءة واعية بطرائق تشكلها أو بالوقوف على سنن وأعراف اشتغالها على الانحراف عما رسخ أو استقر من تقنيات النوع الذى تنتمى إليه. واضح، إذن، أن مفهوم القراءة الذى سوف أسعى إلى معاينته يرتبط بإمكانات النص وحيله التى هى وسيلة القارئ وأداته لإنجاز القراءة، وذلك خلافاً لما يراه أيزر Wolfgang Iser، خاصة فى الثلث الأخير من قوله: «لايحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت بالتالى، دراسته من خلال عينى القارئ» [(١)]؛ ذلك أن القارئ الذى يقول به هو القارئ الضمنى Implied Reader وهو مكون نصى ليس بوسع القارئ الفعلى Actual Reader أن يكونه إلا بطريق المصادفة، ولأن القارئ الفعلى متنوع كما هو متباين فى قراءته من قارئ إلى آخر؛ ولأنه لن يصل أبداً لقراءة كاملة (غير منقوصة) وموضوعية (غير ذاتية)، فلن يكون ذلك القارئ الفعلى أبداً إلا تجلياً من تجليات القارئ الضمنى الذى هو محض تصورات يصعب تفعيلها.

وقبل الخوض فى تفنيد مفهوم القراءة، وكذلك مفهوم القارئ، أود أن أشير ـ أولا ـ إلى أننى سوف أستخدم مصطلح سردى Narrative بوصفه نعتاً للنص حتى لا أقع فى التعميم المفرط لمصطلح النص Text، وأن أشير ـ ثانيا ـ إلى أن القارئ الذى سوف أقصده ـ محدداً موقفه المفهومى من المصطلحات التى اتخذت من كلمة القارئ تأسيساً لها ـ لن يكون بعيداً عن حقل المصطلح الدائر فى أتون علم السرد Narratology، بل لابد أن يكون ذا دراية كاملة ـ قدر الإمكان ـ بمكونات النص السردى، عبر خبرة متراكمة بتقاليد هذا النوع وإمكاناته القارة فى الخطاب، ومن ثم

* كلية آداب بنى سويف، جامعة القاهرة.

تصبح القراءة إنجازاً لمعنى النص وتفعيلاً لوجوده حياً فى ذاكرة القراء المتخصصين.

واضح ـ أيضاً ـ من الوهلة الأولى أن قراءة النص السردى، اتكاء على هذا الفهم السابق، لن تنتمى إلى أية نزعة تجريدية تبعد عن حيز الفهم العملى، ومن ثم فلن تسقط فى هوة التأملات الميتافيزيقية أو الذاتية والنفسية، خاصة أن كثرة من التأملات التى حاولت مقاربة النص الأدبى من وجهة نظر القارئ ظلت معلقة فى فضاء المصطلح النقدى دون إمساك أو تلمس فعلى لإجراءات ذلك المصطلح أو ذاك، كما هو واضح من أنواع القارئ التى نص عليها هذا التوجه، مثل القارئ المجرد أو القارئ المثالى أو القارئ الخبير أو القارئ السوبر (المتفوق)... إلخ. لذلك، سوف أعرض فيما يلى ملامح ما يسمى بنقد استجابة القارئ Reader - Response Criticism، وكذلك نظرية التلقى Reception Theory دون الخوض فى تفصيلات كل على حدة، كما سأعرض ـ سريعاً ـ لأنواع القارئ التى نص عليها هذا التوجه النقدى لأختم كلامى بموقف ضد هذا التوجه النقدى انتماء إلى مفهوم التحليل النقدى الذى يتخذ من علم السرد أداة للتحليل وتشييد المعنى، وتدعيماً لمفهوم القارئ المتخصص الذى أقول به. ومن ثم، يكتسب سؤال مثل: أهى إشكالات قراءة أم إشكالات تلقٍ؟ مشروعية الطرح ـ ربما من جديد ـ لتحديد زاوية النظر التى ستوجه فهمى لقراءة النص السردى.

أقول: هى إشكالات قراءة؛ لأن التلقى ـ فيما أرى ـ أوسع من أن يطلق بعمومه المفرط على النص السردى (الرواية ـ القصة) أو على التخييل السردى[٢] Narrative Fiction ـ حسب شلوميت ريمون كنعان Shlomith Remmon Kenan لأنه لايتلقى إلا عبر القراءة أو المسح البصرى لصفحاته. تلك هى طريقة تلقى النص السردى؛ فلم أسمع ـ بعد ـ بنص سردى (رواية ـ قصة) يستعين بأدوات أنواع سردية كالفيلم أو البانتومايم أو الباليه، أو أنواع غير سردية مثل الموسيقى أو النحت. فالنص السردى مازال يدور فى فلك الكتابة، وهذه الأخيرة تتلقى بالقراءة، لا بالسمع أو اللمس أو الشم، أو غيرها من حواس عملية، بالفهم الفيزيقى لهذه الحواس. أما وإن كانت قراءة العمل السردى تستدعى الحواس ـ كالسمع والشم واللمس.. إلخ ـ فإن ذلك الاستدعاء لايكون إلا على المستوى التخييلى، وذلك التخييل ناتج من فعل الكلمات والجمل والفقرات والفصول المكونة لذلك النص.

وأقول إنها إشكالات قراءة، لأن مصطلح التلقى Reception أحاط به العديد من المفاهيم والمصطلحات التى تنتمى إلى حقول معرفية تهتم بالمرجع الخارجى للنص وللقارئ معاً، مثل التحليل النفسى والاستجابة والمثير ورد الفعل Reaction، وغير ذلك من مصطلحات تنتمى ـ فى أحيان أخرى ـ إلى النماذج التواصلية كالمرسل والمرسل إليه وعملية الاستقبال، وكل هذه المصطلحات والمفاهيم تركز على الذات القارئة من حيث هى ذات تجريبية متعينة أو مشخصة، لا من حيث هى أفق يمكن الوصول إليه لتشييد معنى النص.

وهى، أخيراً، إشكالات قراءة؛ لأن نظرية التلقى لم تعد محصورة فى أفق النصوص المكتوبة فقط، بل جاوزتها إلى أجناس تنتمى إلى الفن بصفة عامة.

ولأن الموضوع المنوط بالنقاش هو إشكالات القراءة، فإن هذه الورقة تسعى إلى تقديم القارئ بوصفه تمييزا كنائيا للنص لا بوصفه بديلا للقارئ الفعلى ـ كما ترى شلوميت كنعان [٣]ـ بل بوصفه تفعيلا لعملية القراءة التى يمكن أن يقوم بها ذلك القارئ الذى أسميه القارئ المتخصص [*]: وهو قارئ فعلى يستطيع أن ينجز أكثر من قراءة ممكنة للنص الواحد، عبر لحظات تاريخية متباينة، بما يسمح بطرح رؤى مختلفة للنصوص السردية، سواء كانت قديمة أو حديثة أو راهنة دون إغفال ذلك الدور الرقابى الذى يمارسه النص على عملية القراءة.

أخيراً، أشير إلى أن هذه الدراسة تدين بالكثير فيما تطرحه إلى كل من: جين تومبكنز Jane Tompkins [٤] فيما تراه من أن نظرية التلقى، وكذلك نقد استجابة القارئ، لم يأتيا بإجراءات نقدية تمثل انحرافاً ملموساً عن ذلك الفهم الشكلى والبنيوى لتحليل النصوص، كما تدين بجدارة إلى كارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierl [٥] صاحب كتاب

(القارئ فى النص)، وللتحديد تدين هذه الورقة إلى فصل كتابه المعنون بـ (قراءة النصوص القصصية)، كما تدين إلى شلوميت ريمون كنعان صاحبة كتاب (التخييل السردى) (Narrative Fiction) [٦]، ثم أخيراً إلى روز - سى مارفن Ross. C. Marfin و باولا - إيه تريشلر Paula A Treichler لما قدمتاه من معالجات نقدية وفهم دقيق لقضايا المصطلح النقدى الخاص بنقد الاستجابة تطبيقاً على رواية (The Awakening) لكات شوبن Kate Chopin [٧].

٢ - نقد الاستجابة ونظرية التلقى:

لعل أهم إنجاز يحسب لنقد استجابة القارئ، ونظرية التلقى على السواء، هو وضع القارئ فى مكان متميز فيما يسمى بتشييد معنى النص؛ ذلك المعنى الذى كان يتأسس - فيما سبق - على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقى (كلاسيات النقد النفسى) أو على الإمكانات الفنية للنص ذاته (النقد الشكلى)؛ حيث أعلن فيما بعد عن موت المؤلف انحيازاً للعلمية والموضوعية، فيما لم يكن قد أعلن - وماكان ليحدث ذلك - عن موت القارئ الذى كان يظهر فى التحليل النقدى للنصوص الأدبية بين الفينة والأخرى، دون تركيز على دوره فى عملية إنتاج المعنى كما ظهر بعد ذلك، وإن كان ذلك بتطرف نسبى لدى أصحاب نقد الاستجابة ونظرية التلقى. على أنه من الجدير بالذكر أن أياً من التحليلات النقدية المنصبة على الأعمال الأدبية - أياً كان توجهها - إن هى إلا تفعيل بشكل أو بآخر لعملية القراءة. فما التحليل النقدى إلا قراءة قارئ أو تعبير عن تلق ممكن لذلك النص أو ذاك.

وكما ركز المنهج الماركسى فى النقد الأدبى على المرجع الخارجى للنص بما هو كائن اجتماعى، ركز النقد الجديد والمنهج الشكلى - كرد فعل - على النص ذاته، محاولاً عزله عن مرجعه باحتفائه واشتغاله على إمكانات التقنية القارة فيه، ليعود مصطلح الشعرية (البويطيقا) Poetics مرة أخرى إلى الحياة، معبراً عن تلك السمات الفنية التى تجعل من نص ما نصاً أدبياً؛ محاولاً كذلك الإطاحة بالنقد المعتمد على مناهج التحليل النفسى الذى يتعامل مع النص ؛ بوصفه تقريراً يشير إلى تعقيد الذات المبدعة. وكأن معنى العمل الأدبى يكمن فى فك شفرة مؤلفه. وكما طور المنهج الماركسى نفسه على يدى أكثر من ناقد، وصولاً إلى البنيوية التوليدية، تطورت الشكلية حتى آلت فى نهاية الأمر إلى البنيوية ثم ما بعد البنيوية Post - Structuralism ؛ حيث ظهر نقد استجابة القارئ الذى ركز - معتمداً على علم النفس والفينومينولوجيا ومستعيراً مصطلحاته منهما - على القارئ وعملية القراءة، وما تثيره هذه العملية من استجابات مختلفة لدى القراء الفعليين للنصوص الأدبية، وصولاً فى نهاية الأمر إلى معنى النص.

يهتم نقد استجابة القارئ برد الفعل الناتج عن قراءة النصوص الأدبية؛ ومن ثم بالاستجابات المتنوعة من شخص إلى آخر تجاه نص واحد، وكذلك بالنسبة إلى الشخص الواحد من وقت إلى آخر تجاه نص بعينه [٨]. لذلك، فهو يطلق على اتجاهات نقدية تجعل من نشاط القارئ بؤرة اهتمامها، وهى الاتجاهات التى لقيت رواجاً فى السبعينيات. ثم أسئلة، إذن، يسعى نقد استجابة القارئ إلى الإجابة عنها، أوجزتها روز سى مارفن Ross. C. Marfin، بيسر، فى مقدمة تحليل رواية (The Awakening) لكات شوبن Kate Chopin، بقولها:

> يطرح نقد استجابة القارئ أسئلة حول هل استجابتنا للعمل الأدبى تضاهى المعنى الذى يقصده النص المقروء؟ هل للعمل الأدبى معان متباينة كما أن له استجابات متباينة باختلاف قرائه؟ ثم هل هناك استجابات يعتد بها، وأخرى أكثر أهمية، وثالثة لايعتد بها على الإطلاق؟ [٩].

على أنه ثمة أسئلة أخرى لم تشر إليها مارفن تتعلق بمفهوم القارئ عند أصحاب هذا الاتجاه كل على حدة، غير أنها تشير إلى مفهوم الثغرات أو الفجوات النصية تلك التى تدعو القارئ إلى ملئها عبر القراءة، وهى فجوات يقصدها النص إغراء للقارئ كى يستمر فى عملية القراءة وتشييد المعنى. وسوف نقف عند مفهوم الفجوات ذلك فيما سيلى.

ولنقد استجابة القارئ أعلام لعل أبرزهم هو فولفجانج أيزر Wolfgang Iser الذى سعى إلى البحث عن التفاعل بين القارئ والنص، فهو يسعى إلى معرفة تلك الصفات فى النص

التى تؤثر على قراءتنا، مثلما يبحث عن الملامح الجوهرية لعملية القراءة فى فهم النص. إن أيزر يحاول بالرجوع إلى الفينومينولوجيا أن يستغنى عن التقابل بين النص والقارئ أو الموضوع والذات، ليحل محلهما العمل الأدبى والقارئ الضمنى. ومن أعلام هذا الاتجاه أيضاً ستانلى فيش Stan Ley Fish، صاحب الأسلوبية العاطفية Affective Stylis-tics التى عنيت بالاستجابات العاطفية أو الشعورية للقراء. ومن ثم، كان فيش معنياً بصفة خاصة بالعمليات الذهنية التى تجرى فى العقل أثناء عملية القراءة [١٠].

ومع إعادة تعريف الأدب بأنه لايتحقق وجوده ومعناه إلا فى عقل القارئ، ومع إعادة تعريف النص بأنه مجرد عامل مساعد بين القارئ وعملياته الذهنية، جاءت تعريفات القارئ المصاحبة لنقد الاستجابة؛ فلم يعد القارئ هو ذلك المتلقى السلبى للأفكار التى يطرحها المؤلف أو التى زرعها فى النص، بل أصبح فاعلاً كما يقول فيش [١١]. وبذلك، يظل معنى العمل الأدبى موقوفاً على فعل القارئ أو على عمل القارئ فى النص، حسب مارفن. فإذا ماسألك أحد: ماذا تفعل؟ سوف تقول: أقرأ، فأنت تعترف، إذن، بأن القراءة عمل تقوم به. وفى مقال لأيزر عنوانه: «كيف تتعرف على القصيدة عندما تقرأها» يقول: إن المفسرين لايفكون شفرة القصيدة ولكن يصنعونها. ويعترف أيضاً بأن القارئ عندما يملأ الفراغات فى السرد، فإنه صانع فاعل؛ إذ يقوم بملء ما هو ضائع فى السرد. فالقراء والنصوص ـ معاً ـ يصنعون الأعمال الأدبية [١٢]، ويؤكد ذلك ما أشار إليه السيد إبراهيم؛ إذ يرى أن أيزر:

> يذهب إلى أن المعنى الذى يتكون على نحو إبداعى عند القارئ يشتمل عليه النص نفسه. يقول فى عبارة له مشهورة كثيراً مايقتبسها عنه النقاد: يحملق اثنان من الناس فى سماء بعض الليالى، فيريان النجوم نفسها، لكن أحدهما ربما رأى صورة محراث، والآخر ربما استخرج صورة طائر، كذلك النجوم فى النص الأدبى هى الشئ الثابت، أما الخطوط التى تصل بينها فهى الشئ المتغير [١٣].

على أن هذا الكلام يتنافى مع وجهة نظر ترى أن للنص الأدبى قدراً من الرقابة يمارسه على فهم القارئ [١٤]، بما لايدع عملية إنجاز المعنى تسقط فى هذا التجريب الذى ربما يتسق مع النصوص الشعرية الوصفية «غير السردية» لما تتسم به من إمكانات تجريدية تطلق العنان لمهرة التأويل بغير رقابة كبيرة، ولا يتسق ذلك مع النصوص السردية التى وإن تناثرت فيها النجوم تلك فلا تعدم ـ بالرغم من تناثرها ـ وجود خيط يصل بينها ليرسم صورة ـ ربما ـ يشوبها التشويش الذى ينتفى بقراءة تسعى إلى تجليتها بغير شوائب.

وإذا كان أيزر قد ركز على تنوع استجابة القراء رادّاً معايير تباين الاستجابات المختلفة إلى أمور فى النص وأمور خاصة بالذات القارئة، فإن هولاند Norman Holland قد ركز فى تحليله للاستجابة الناتجة عن تلقى النصوص على هوية المتلقى؛ إذ يرى:

> أن قراءة القارئ للنص إنما هى قراءة لهويته هو: إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التى يتكون منها النص [١٥].

وهو فى ذلك ـ أقصد هولاند ـ يشارك ستانلى فيش فى مفهوم الاستجابة، وإن اختلفت أدوات وولاءات كل منهما.

أما كولر Johnathan Culler وهو ممن ينتمون إلى نظرية التلقى Reception Theory فقد حاول أن يكون أكثر موضوعية بابتعاده النسبى عن التوجه النفسى فى تحليل استجابة القراء؛ حيث ركز على مجمل الأعراف والسنن التى يدركها القارئ، عبر التراكم المستمر الناتج عن احتكاكه الدائم بالنصوص الأدبية على اختلاف أنواعها، مستخدماً فى ذلك مصطلح المقدرة الأدبية Literary Competence، أو ما يمكن أن نطلق عليه الذائقة الأدبية، حسب ترجمة السيد إبراهيم لها. وقد استخدم هذا المصطلح للدلالة على الإلمام بجملة الأعراف المحتاج إليها فى تفسير النصوص الأدبية، وهى المعرفة التى ينطوى عليها القارئ المثالى مجسداً للتفكير البنيوى حول هذه الذائقة [١٦].

إن التركيز، إذن، فى تحليل استجابة القارئ يعتمد على الكشف عن العمليات التفسيرية التى يستخدمها القراء؛ ومن

ثم فإن كولر لايصنع صنيع ستانلى فيش الذى يعطينا منهجا مفيداً عبر أسلوبيته العاطفية مع إغلاق عينيه إزاء المسائل الأساسية للنظرية، ولا يصنع صنيع ريفاتير الذى يقدم منهجاً ضيقاً [١٧] حيث قام بصك ثلاثة مصطلحات للقارئ عبر مراحل زمنية مختلفة، سنشير إليها عند حديثنا عن القارئ. ولأن المجال هنا ليس مجال عرض، فسوف أختم كلامى فى هذه الجزئية بالإشارة إلى أمر لم أستطع حسمه، كما لم يستطع حسمه العديد من النقاد؛ وهو: هل يمكن التفريق بين نقد استجابة القارئ ونظرية التلقى؟

يجيب عن هذا السؤال كل من جين تومبكنز والسيد إبراهيم بطرح إجابتين: فبعض النقاد يحاول التفرقة بين الاتجاهين حين يربط التلقى بالقارئ، ويربط الاستجابة بنواح تتعلق بالنص، وهو رأى يتردد فى النقد كثيراً، إلا أن من النقاد من لايقبله، ويرى أن بين النظريتين استمرارية واطراداً، وأن الحدود بينهما غير فاصلة تماماً [١٨]. على أنه يمكن التفريق ـ من وجهة نظرى ـ لا من خلال وجود حدود فاصلة، ولكن من خلال رصد نزوعين يحكمان توجهات أعلام هذين الاتجاهين؛ الأول منهما نزوع ذاتى، والآخر يتسم بالموضوعية النسبية. يتضح ذلك إذا قمنا بتصنيف المساهمين فى الاتجاهين؛ حيث نجد البعض يركز على العمليات الذهنية الخاصة بكل استجابة على حدة مع الأخذ فى الاعتبار إمكانات النص الفنية: يمثل هذا الاتجاه نورمان هولاند وديفيد بلانخ وستانلى فيش، بينما يركز البعض الآخر على قدرة النص على خلق قارئه من خلال مايحمله «النص» من مثيرات تدفع القراء عبر استراتيجية نصية إلى طرح استجاباتهم التى لاتخلو من قدر من مراقبة النص على هذه الاستجابات. ولعل أهم رواد الفريق الثانى كولر وأيزر وياوس H. R. Jauss الذى ركز على مفهوم «أفق التوقع» وقدرة النص على كسر هذا الأفق أو مخالفته لدى القراء.

٣ ـ أنماط القارئ وموقف نقدى:

٣ ـ ١

تعددت نعوت القارئ حسب اقترابها أو ابتعادها عن القارئ الفعلى Actual Reader، على أن أكثر هذه النعوت لم تخرج بعيداً عن مفهوم القارئ الذى يمكن استخلاصه من النص، وهو المقابل فى النموذج الذى اقترحه جاب لنتفيلت Jaup Lintvelt للمؤلف المجرد أو المؤلف الضمنى أو التخييلى [١٩]، ذلك القارئ لايبتعد عن أطر العمل الأدبى، فتارة نجده تحت مسمى القارئ المتفوق أو السوبر Super Reader كما هو عند ريفاتير، أو هو القارئ الخبير Informed، كما هو عند ستانلى فيش، أو هو القارئ المثالى Ideal Reder كما هو عند جوناثان كولر، أو القارئ النموذجى Model Reader كما هو عند أمبرتو إيكو أو القارئ الضمنى Implied Reader كما هو عند بوث وشاتمان وبيرى.

وقد أخطأ البعض حين اعتبر المروى له Narratee عند جيرالد برنس أحد أنماط القارئ؛ لأن المروى له نمط تخييلى يقابل الراوى Narrator. بينما يقابل المؤلف الضمنى، وهو أيضا نمط تخييلى، القارئ الضمنى. ولاينبغى أن نخلط بينهما؛ لأن كلا منهما ـ المروى له والقارئ الضمنى ـ يمثل مقتضى سردياً يقع فى مستوى يختلف عن المستوى الذى يقع فيه الآخر [٢٠].

واتفاقا مع شلوميت ريمون كنعان [٢١]، أرى أن هذه الأنماط من القارئ تقدم رؤيتين متعارضتين تماماً: تتضمن الأولى ذلك القارئ المتخيل الذى يقدمه النص بوصفه تمثيلا كنائيا للقارئ الضمنى، أما الثانية فتتضمن ذلك القارئ الحقيقى والمتجدد دائما عبر اللحظات التاريخية التى تنجز فيها قراءات القراء للنص. على أن كل رؤية تتضمن فوارق ضئيلة فيما تحتويه من مصطلحات للقارئ، ففى الطرف الأول من المفهوم يوجد القارئ الحقيقى، وفى الطرف الثانى يوجد التشييد النظرى للقارئ الضمنى أو المشفر Encoded Reader.

لكن، إذا كان القارئ الفعلى أو الواقعى يمثل مجموعة من القراء الحاليين بالنسبة إلى النص ومجموعة أكبر من القراء الممكنين بالنسبة إلى مستقبله، وإذا كان القارئ المجرد أو المثالى هو ذلك القارئ الذى لايتحقق وجوده على أرض الواقع ـ حسب فهم السيد إبراهيم ـ بل هو مقطوع عن كل سياق اجتماعى أو تاريخى، وهو فى الآن نفسه قارئ

يفهم معنى النص ومغزاه فهماً تاما صحيحا متفقاً مع النص، أو فهماً لايشوبه ما يشوب فهم القارئ الفعلى من نقص وذاتيـــة(٢٢). إذا كـان كل ذلك، فكيف يمكن ، إذن، الإمساك بقراءة النص؟ وماحاجتنا إلى تلك القراءة الواحدة الكافية غير المنقوصة، تلك القراءة النهائية التى يملكها القارئ الضمنى؟ فهل نحن فى حاجة لتفعيل قراءة ذلك القارئ المثالى النموذجى؟ أم نحن فى حاجة لتفعيل قراءة القارئ الواقعى أو الفعلى؟ وكيف يمكن تفعيلها فى ظل تعددها وذاتيتها ونقصانها؟!

أظن أن تلك الأسئلة تصيب النظرية فى العمق، مالم نتحر البحث عن تلك القراءة الممكنة التى يستطيع إنجازها القارئ الواقعى المتميز القادر على القيام بعملية القراءة واعتبارها إنجازاً أو تشييداً لمعنى النص.

٣ ـ ٢

لقد ارتبط نقد استجابة القارئ، وكذلك نظرية التلقى، بتوجهات فكرية وفلسفية نعتت من قبل الثقافة الغربية بما يسمى مابعد الحداثة Post - Modernism. وهى توجهات ساهم بالدرجة الأولى ـ فى إنشائها ماحاق بذلك الغرب من تطورات اقتصادية وفلسفية، إن هى إلا نتاج للمراحل السابقة (الحداثة/ الرأسمالية)، ومن ثم فقد ارتبط التوجه إلى القارئ بمناهج أخرى مثل التفكيكية Deconstruction وعلم العلامات وغيرها من مناهج مابعد البنيوية Post - Structuralism؛ لذلك، أردت أن أنبه إلى أهمية مراجعتها فى إطار ما نحيا فيه من طور حضارى، بما يؤدى إلى تمثل علمى مسؤول لاينبهر بحس المودة. على أن مثل هذه المراجعة لن تكون قبل تعرف النظرية بوصفها الركيزة الأولى، ثم تعرف الموقف النقدى منها لاحتواء المشهد كاملاً. لذلك، سوف أورد بعض الملاحظات التى أشار إليها غير باحث تمثل تحفظات لايستهان بها، وربما تؤدى إلى الالتفات عن هذا التوجه المعنىّ بالقارئ إلى نواح أقرب إلى النص والنصية.

تذهب چين تومبكنز Jane P. Tompkins إلى القول بأن النظرة المدققة فى نظريات نقد استجابة القارئ، وفى ممارساتهم، تبين أنهم لم يقوموا بثورة فى مجال النقد الأدبى كما يدعون، فهم لم يفعلوا أكثر من تبنى مبادئ المدرسة الشكلية تحت مسمى جديد(٢٣) ولعل أظهر مثال على ذلك هو تلك القراءة التى قامت بها باولا إيه. تريشلر Paula A. Treichler(٢٤).

إن الاختلاف الوحيد الذى يظهر فى نقد استجابة القارئ يظهر فى اللغة الاصطلاحية التى يستخدمها نقاد الاستجابة؛ فهم يلجأون إلى استخدام لغة التحليل النفسى لوصف حالات متباينة من التفاعل الذهنى عوض الاصطلاحات الشكلية(٢٥). إن نقاد اتجاه القارئ يحددون مهمتهم انطلاقاً من رؤيتهم التى تعلى من شأن الأدب واضعة إياه فوق السياسة، وبعيداً عن كونه مؤثراً مباشراً على جمهوره.

لقد أصبح نقاد استجابة القارئ ينظرون إلى الآثار التى يتركها الأدب على المتلقى على أنها استجابة فردية تختلف من شخص إلى آخر مكرسين حالة التشظى ومؤكدين أهمية انتفاء القيمة، وهو نزوع، كما أسلفت، فلسفى تجلى وضوحاً فى كتابات چاك دريدا وميشال فوكو وغيرهما.

ولأن نقد الاستجابة يهتم بهذه الاستجابات المتنوعة للقراء، فقد اتكأت مرجعيتهم النقدية على مشاركة قراء من أنصاف المتعلمين، واقعين فى شراكة مع علماء النفس واللغة والفلسفة وغيرهم من طلاب العلم غير المتخصصين(٢٦)، وهم بذلك يتعاملون مع الأدب من حيث هو محض مثير لاستجابات لاتنشئ علماً يحيط بالإبداع الأدبى من حيث هو نتاج إنسانى متميز؛ فراحوا يدعون القراء لوصف رد فعلهم تجاه النص لحظة بلحظة، فبدوا كأنهم يعيدون للنقد الأدبى سمات كالمزاجية والعاطفية والانطباعية، وهى سمات جعلت من الأدب فى الماضى هدفاً لهجوم العلم.

إن شيئاً لم يتغير فى مسيرة النقد الأدبى نتيجة لما يبدو من قريب كتحول مفاجئ للمعنى من النص إلى القارئ، فلا يزال الأساتذة والطلاب على السواء يمارسون النقد كما كان يمارس فى السابق، مع اختلاف فى المفردات المستخدمة فى تحليلهم النقدى.. وبالرغم من ذلك، فلايزال النص هو الوحـدة الأولى فى تكوين المعنى، ولايزال المعنى ذاته هو

هدف فى الممارسة النقدية (٢٧). لذلك، يفتتح كارلهاينز ستيرل مقاله «قراءة النصوص القصصية» بقوله:

كى نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصى ذاته(٢٨).

وهو بذلك ينجو مماوقعت فيه ريمون ش. كنعان حين قررت أنها سوف تستعين ببعض مساهمات ظاهراتية القراءة (٢٩) فى شعرية التخييل القصصى، بينما كانت قد أعلنت فى أول كلامها أن النص المكتوب يمارس درجة من الرقابة على عملية القراءة؛ أى عملية تشييد النص غير المكتوب، وهى العملية التى يقوم بها القارئ الذى يمثل ـ لديها ـ تمييزاً كنائياً للنص، فظل كلامها معلقاً بين مفهومى القارئ الضمنى والقارئ الفعلى.

٤ ـ القارئ المتخصص وأعراف القراءة:

٤ ـ ١

أظن أننا لسنا فى حاجة إلى البحث فيما تنطوى عليه طرائق تعرف القارئ الضمنى وأنماطه، حسب تعبير كل على حدة. كما أننا لسنا فى حاجة إلى تنميط قراءة القراء الفعليين. بل نحن فى حاجة إلى وضع إجراءات يتمكن من خلالها القارئ الفعلى المتخصص من تشييد معناه المستمد من النص، بعيداً عن إشكاليات الإغراق فى تفصيلات انفعالاته النفسية وعملياته الذهنية!! لكن من هو القارئ المتخصص ذلك الذى لايفنّد ضمن أنماط القارئ التخييلى، كما لايمثل أيضاً احتمالات القراء الفعليين؟

يقترب مفهوم القارئ المتخصص فى بعض الأمور من مفهوم القارئ الخبير الذى قال به ستانلى فيش؛ فهو قارئ يتميز عن غيره من جمهور القراء الفعليين بما لديه من معارف دقيقة بأدوات وإمكانات النص الأدبى ـ أقصد النص السردى ـ وهو قارئ قادر على إنشاء المعنى عبر ما يقيمه من علاقات جدلية بين مجمل مقتضيات النص السردى. فهو قارئ يمتلك دراية واسعة بالسرد وعلومه، وهو بالرغم من ذلك منفتح ومنجز فى آن لإمكانات ومقتضيات سردية لما تزل فى أفق المستقبل. فهو إما قارئ ناقد حصل الدراية ليشتغل على النصوص، أو هو قارئ مبدع يحاور إمكانات الخطاب السردى ويسعى إلى تطويرها بانتخاب أقربها إليه والإضافة بالتحوير اللازم لقيام إبداعه.

القارئ المتخصص، إذن، هو نمط من القارئ الفعلى. ولكنه نمط يتمتع بموثوقية كبيرة فى قراءته للنص السردى. ولأنه جزء من القارئ الفعلى فهو قارئ واقعى لايقع ضمن مفهوم القارئ المجرد؛ لأنه قارئ قادر على تفعيل قراءته لما يملكه من أدوات تفسيرية وتأويلية تعينه على ذلك بشكل فعلى؛ فهو يقوم بتشييد النص غير المكتوب عبر قراءته للنص المكتوب لأنه قادر على ملء الفراغات والإعلان عن المسكوت عنه وتأويله بإرشاد من تلك الإشارات التى تومض فى النص من حيث هى نقاط إضاءة تساعد على الوصول إلى الهدف المنشود.

اعتماداً على هذا الفهم، نستطيع القول بأن النص لم يعد غفلاً من معنى أساسى تسعى قراءة القراء المتخصصين إلى الإمساك به أو الاقتراب منه؛ فليس ثمة معنى يمكن التوصل إليه إلا وهو بعض معنى النص. ومن ثم، فإن قراءة القارئ المتخصص لاتنفى عن النص ثراءه وانفتاحه الدائم للقراءة.

يذهب إيكو إلى أن كل رسالة تفترض كفاية نحوية لدى المرسل إليه، كما يذهب إلى القول بأن النص السردى، حالة ظهوره من خلال سطحه أو تجليه اللسانى إنما يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التى ينبغى أن يفعلها المرسل إليه (٣٠). ومن ثم، فإن أول الأعراف التى يجب أن يمتلكها القارئ المتخصص هى الكفاية النحوية، وهى فى حالة النص السردى تمثل نحو النص؛ أى النظر إلى النص السردى باعتباره جملة كبيرة تتكون من مسند ومسند إليه ولواحق نحوية تحدد المعنى وتشير إلى التركيب. فالنص السردى، حسب هذا الفهم، إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وثغرات ينبغى ملؤها، ومن بيثه يتكهن بأنها ثغرات سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأول: هو أن النص يمثل آلية مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التى يدخلها المتلقى على النص (٣١). أما الثانى فهو أن النص يترك للقارئ المبادرة التأويلية؛ فإن النص إنما يبث إلى امرئ جدير بتفعيله (٣٢)؛ ذلك المرء هو القارئ المتخصص القادر على فهم النص. وفهم النص معناه القدرة

على وضع المادة التى نتناولها أثناء القراءة فى مكانها من منظومة المفاهيم التى تنظم هذا السياق (٣٣).

٤ ـ ٢ :

أشرت فى الفقرات السابقة إلى مفهوم القارئ الضمنى أو المجرد، ومثل هذا القارئ يكون ضمنياً أو مشفراً، لأنه ينتمى إلى العمل الأدبى، دون أن يكون مشخصاً فيه لأنه لايعبر عن نفسه أبداً بشكل مباشر أو صريح. فهو يعمل بوصفه صورة للمرسل إليه المفترض والملتمس فى النص. وهو يعمل من جهة ثانية بوصفه صورة للمتلقى المثالى القادر على تحقيق المعنى الكلى ضمن قراءة متصورة. ولكن، هل يمكن أن تكون القراءة بهذا المعنى فعلاً منجزاً لمعنى النص؟ يجيب شميد Schmid عن هذا السؤال من خلال تعريفه لمقروئية النص بقوله:

> إن النص يبرمج قراءته الخاصة، فتكون القراءة ضمن هذا التصور عبارة عن عملية تحقق من نظام دلالى ذى وجود سابق على القراءة نفسها(٣٤).

فالمعنى ـ بناء على هذا التصور ـ له وجود مستقل عن تدخل الذات القارئة، خاصة أن دور هذه الذات ينحصر فى تعرف معان موجودة قبل عملية القراءة. والملاحظ من ذلك أن شميد يهمل الإشارة إلى أن القارئ الفعلى ـ باعتباره مستوى لإنتاج المعنى ـ يمكنه أن ينجز قراءات أخرى لاتتفق بالضرورة وقراءة القارئ الضمنى. ومن ثم، يذهب كارلهاينز ستيرل إلى القول بأنه:

> إن أردنا أن نبقى على الدور الذى يقوم به الأدب فى الاتصال، فإننا فى حاجة إلى نظرية شكلية للاستقبال، كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة؛ إذ لايمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصى بعينه تحديداً كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً، ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال (٣٥).

لذلك، ذكرت ـ سلفاً ـ أن القارئ المعتنى به هنا هو قارئ فعلى، ولكنه ذو قدرات خاصة، أو لنقل ذو ذائقة مدربة بحكم كونه قارئاً ناقداً أو مبدعاً. وهو يتسم بقدر ضئيل من التجريد؛ لأنه ليس «أنا» تحديداً أو «أنت» على وجه الخصوص وربما يكون أيّاً منا أو كلينا معاً، ولكن مع توافر شرط هو وجود هذه الذائقة المنطوية على معرفة النص السردى ومقتضياته ومكوناتها وطرائق اشتغالها لإنجاز السرد وكيفيات تحفيزها لقراءة ذلك القارئ المتخصص.

ومن ثم، فلن يغيب عن قراءة ذلك القارئ أن النص لديه القدرة على توجيه ومراقبة فهمه ومواقفه بوضع بعض المفردات قبل الأخرى، وهكذا الجمل والفقرات والوحدات السردية. فكثيراً ماتستعمل الاسترجاعات Analepses لتزود القارئ بحقائق ضرورية، بينما تثير الاستباقات Prolepses لديه توقعات تدفعه إلى اختبار إثباتها أو نفيها فالقارئ هو الذى يستخلص القصة ويشيد الشخوص من إشارات متنوعة متناثرة على طول السلسلة المتواصلة للنص (٣٦)؛ لذلك، تعمل المواقف والحقائق المقدمة فى المراحل الأولى للنص على تشجيع القارئ على تأويل كل شئ لاحق على ضوئها، كما يكون القارئ منحازاً نحو الاحتفاظ بمثل هذه المعانى والمواقف لفترة طويلة قدر الإمكان. هكذا، يستطيع القارئ المتخصص أن يفسر استراتيجية طرح التوقعات والتعامل معها. ففى (الياطر) لحنامينه يقتل زكريا ـ بطل الرواية ـ كلب المرأة التركستانية من الهلع، بما يؤدى إلى نشوء توقع فى ذهن القارئ بأن معركة ستنشب بين المرأة والرجل لدلالة قتل الكلب على عدم الوفاء والغدر، ربما يثير توقعاً بانتهاء العلاقة بينهما، فتظل المواقف التالية ـ عدم قدرته على الالتقاء بالمرأة بعد الحادثة ـ لهذا الحدث ولفترة طويلة تدعم حدس القارئ بأن مثل هذا الفعل سيجهز على العلاقة، إلى أن ينفى النص هذا التوقع كلية بإظهار معلومات جديدة تفيد بأن العلاقة لم تنقطع. إنها ألعاب السرد حيث يظهر توقع ليتوارى مفسحاً المجال لتوقع آخر قد يكون نقيضاً. وبذلك، يخلق النص جدلاً بين ماتم تقديمه من مواقف فى السابق وماتم تقديمه الآن من مواقف متعارضة. ذلك الجدل هو ما يضمن لعملية القراءة الاستمرار.

من هذا المنظور، يمكن تصور القراءة عملية متواصلة لتشكيل الفرضيات؛ إما لدعمها أو تطويرها وتعديلها وأحيانا

إحلالها محل أخرى، أو إسقاطها كلية. لكن، ينبغى التنبيه على أن الفرضيات المرفوضة قد تستمر فى ممارسة تأثيرها على فهم القارئ. يظهر هذا المنظور بوضوح فى رواية (عرس بغل) للطاهر وطار، حين يغامر القارئ ـ بغواية من النص ـ باقتراح تتمة لموقف الحاج كيان باختيار العنابية ليمنحها كيس الحلوى لتصبح مضيفته لهذه الليلة؛ فالرواية تشير إلى أن من سيمنحها الحاج كيان كيسه هى صاحبته التى ستسعد باستضافته، ولن يستطيع القارئ إلا أن يتنبأ بأن الحاج كيان حين قام سيلقى ترحيباً ممن سيمنحها كيس حلواه، ولكن تتمة الحدث تؤدى إلى كسر أفق توقع القارئ؛ إذ ترفض العنابية متعللة بالإجهاد. وهنا، يدرك القارئ لعبة النص، فلا يسلم سريعاً بما تم تكريسه من مواقف مضللة؛ لأنه تعلم من النص ألا يغامر إلى هذا الحد؛ ومن ثم فعليه أن يستمر فى القراءة مستسلماً لقدرة النص على تقويض قراءته.

على القارئ المتخصص، أيضاً، إدراك مايمارسه النص من ألعاب تعود بالنفع على بقائه حياً أطول مدة ممكنة، وذلك من خلال تقنية التبطئ؛ فمن صالح النص تبطئ عملية الفهم عند القارئ. من أجل هذه الغاية سيقوم النص السردى بتقديم عناصر قد تبدو غير مألوفة، أو ببساطة يرجئ تقديم المواقف المتوقعة لذلك، يطرح النص على عملية القراءة قفزات فى المستقبل بما يدفع القارئ إلى المغامرة بتخمينات متنوعة، وينتظر القارئ كى يرى ما إذا كانت ستتحقق توقعاته أم العكس. حين تتحقق يكون التأثير أحد الارتياحات، وكذلك تهدئة التشويق. وحينما لاتتحقق تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن، وهذا يقود القراءة إلى إعادة فحص فعالة للماضى أو تعديل له (٣٧).

كذلك أيضاً على القارئ المتخصص أن يجيد التعامل مع عوامل خلق التشويق حتى يمكنه سد الثغرات أو الفراغات المتناثرة فى النص السردى. وتظهر هذه الثغرات أو الفراغات عبر تجليين: الأول، هو الحذف حيث يسقط النص أموراً يعول فى فهمها على المعارف التداولية التى تحكم البنية الثقافية التى ينشأ فيها ذلك النص. أما الثانى فهو التأجيل الذى يتألف من عدم إفشاء الحقائق، حيث يجب أن تقدم فى القصة. فمن أجل ضمان استمرار اهتمام القارئ يعمد النص إلى تأخير سرد الحدث القادم فى القصة أو حدثاً يكون القارئ متلهفاً معرفته. ومن ثم، تؤجل رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد مصير الفتاة، وكذلك مصير العامل المصرى الذى يقوم بالتدريس لها إلى أقصى قدر ممكن، حفاظاً على استمرارية القراءة، وإتاحة لعرض مواقف مساعدة أو ثانوية تساهم بشكل خلفى فى بناء أزمة العالم المحكى. كذلك أيضاً يتم تأجيل الحادث الذى أودى بالحاج كيان إلى السجن فى (عرس بغل)، حتى يتسنى للنص أن يفتح آفاقاً لتوقعات القارئ لايجاب عنها إلا فى نهاية الرواية.

أما «الحذف» فهو تقنية جديرة بالاهتمام فى هذا المقام؛ حيث تنشأ الإمكانات المتنوعة للتأويل عن طريق اقتراح المسكوت عنه فى النص السردى، وهنا يقوم القارئ المتخصص بتشييد ذلك المسكوت عنه أو بملء مايتم إنشاؤه من ثغرات فى ظل المواقف المقدمة داخل السرد، وكذلك فى ظل المعارف المشتركة بين ما يقدمه النص من عالم تخييلى ومايعيشه القارئ من عالم فعلى. لذلك، يلزم لفهم النص أن تندمج عناصره فيما بينها، ذلك الاندماج الذى يتم من خلال نماذج التماسك ـ كما تقول كنعان ـ التى تشتق إما من الواقع أو من الأدب. وتساعد نماذج الواقع فى تطبيع نماذج التماسك بالإحالة على مفهوم مايحكم إدراكنا للعالم(٣٨). لذلك، يبدو مألوفاً أن يسبح الحاج كيان (فى عرس بغل) خلال مراحل ثلاث وسط: المتعة والألم والمعرفة أثناء تعاطيه الحشيش فى المقبرة. وذلك، راجع إلى حقيقة قارة فى المرجع أو العالم المدرك الفعلى تقول بأن الحشيش يفتح فى الذهن آفاقاً تخيلية متداخلة. إن مايميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع فى الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التى يجب التكيف معها، بينما فى العالم القصصى الذى يساهم القارئ فيه بالمشاركة فى الموقف القصصى، يحدد العلاقة بين الموضوع وخلفية البناء النصى المرتبط بها (٣٩).

أما نماذج التماسك المستمدة من الأدب، فهى تتكون عبر مايؤسسه الجنس من تقاليد اتفاقية بين القارئ والنص، ومن ثم تصير بعض التوقعات مقبولة وتصبح أخرى مبعدة؛ فيكون من المقبول أن يمتطى لص بغداد جنياً ينقله إلى

حيث يشاء، كما يكون من المقبول أن يعتلى السندباد البساط السحرى الذى يجوب به الأنحاء طالما أننا داخل جنس العجائبى.

٤ ـ ٣

على أن بعض النصوص ـ الحديثة تحديداً ـ تبدو معنية بالحيلولة دون تشكيل أية فرضية نهائية أو معنى إجمالى، وذلك عن طريق جعل مفردات متنوعة فى النص السردى تتلف الواحدة منها الأخرى أو تلغيها دون أن تشكل إمكانات متعارضة، بحيث لايمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشارى هو أفق التنظيم اللغوى الشكلى الذى يمثل لب الموضوع التخييلى للنص. لذلك، يتحدى السرد التجريبى قارئه فى البحث عن أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال، وذلك باستكشاف إمكانات القص، كما أن طرق القراءة الجديدة التى يحتاج إليها القصص التجريبى الحديث من شأنها أن تهيىء لنا مداخل جديدة إلى القصص القديم، وتمكننا من توسيع خبرتنا بالنصوص الأدبية (٤٠) لعل ذلك مايمكن أن نستخلصه من قراءة (هراء متاهة قوطية) لمصطفى ذكرى، حيث يعمد النص إلى عدم الانتهاء إلى فرضية واحدة تمثل نهاية واحدة متماسكة بالفهم البنيوى؛ إذ يتم تشييد العالم المتخيل من تداخل العديد من الأنماط السردية والمواقف المتعارضة، حيث يتم كسر مايسمى بتتابع الحدث حينما يخترق الحدث الواحد بأحداث مساوية، هى بدورها تخترقها أحداث مختلفة تزيد من تعقيد النص وتجعل للتأويل أفقاً دائم القابلية للتمدد والاتساع بالسخرية من الفهم الماضى لبناء النص السردى.

وعلى حين توجد نصوص قصصية تفترض قراءة مباشرة شبه تداولية، فثمة نصوص يشترط شكلها قراءة انعكاسية لاتكشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشاؤها إلى موضوعها. ففى القصص التجريبى، يخضع رد الفعل الأول المعتاد لدى القارئ الذى تتحكم فيه حركة الطرد المركزى للاستقبال إلى أسلوب الإنشاء ذاته (٤١). بهذا الفهم، لن يستطيع القارئ أن ينجز قراءة تسعى إلى إنشاء معنى لرواية (قميص وردى فارغ) لنورا أمين إلا من خلال التركيز على الوسيط الشعرى ذاته، أقصد به لعبة الكتابة أو لعبة إنشاء السرد الذى يعتمد على التناص مع نفسه والتكرار المتوالد لحادثة واحدة تمثل انشطار الذات الراوية (الراوى) إلى نصفين يمثلان جوهر العلاقات الإنسانية القائمة بين المرأة والرجل، دون أن يكون لأى منهما وجود يمكن أن يشار إليه فى عالم خارج عالم السرد.

هوامش:

(*) سوف تناقش هذا المصطلح ونميزه عن مصطلح القارئ الخبير فى موضع لاحق من هذه الدراسة.

١ـ Iser, Wolfgang. **The Implied Reader: Patterns Of Communication In Prose Fiction** From Bungn to Bechett, Baltimore: Johns Hopkins Up, 1974 PP 2 -3.

٢ـ Rimmon - Kenan, Shlomith: **Narrative Fiction**, London Methuen, 1983.

٣ـ Rimmon - Kenan, Shlomith, **Op, Cit**, P 119.

٤ـ Tompkins, Jane P., ed. **Reader - Response Critisism**: Johns Hopkins Up, 1980

٥ـ كالرلهاينز ستيرل: قراءة النصوص القصصية، مجلة **فصول**، مج ١٢ ع ٢ ص ٤٧ ص ٦٠.

٦ـ Rimmon Kenan, Shlomith, **Op, Cit**, PP 117 - 129.

٧ـ Kate Chopin; **The Awakening**. Nancy A. Walker, ed. Bedford Books: Boston, 1993.

٨ـ Ross C. Marfin, **Reader - Response Criticism And The Awakening**, Kate Chopin **The Awakening**, Nancy A. Walher ed. Bedford Books: Boston, 1993,P 297.

٩ـ Ross C.Marfin, Op, Cit, P 298.

١٠ ـ السيد إبراهيم: آفاق التلقى وتشكيل الذائقة الأدبية، ضمن كتاب **الإبداع وإشكاليات التلقى**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إعداد حاتم عبد العظيم، ص ٧٧.

١١ـ Ross C. Marfin, **Op, Cit**, P. 300.

١٢ ـ Ross C. Marfin, Op,Cit, pp, 300 -301.

١٣ ـ السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٧.

١٤ ـ Rimmon - Kenan, Op, Cit, P. 117.

١٥ ـ السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨٠.

١٦ ـ المرجع السابق، ص ٨١.

١٧ ـ رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، 1996، ص ٢٢١.

١٨ ـ السيد إبراهيم: مرجع سابق، ص ٧٨.

١٩ ـ جاب لنتفلت: مقتضيات النص السردى الأدبى، ضمن كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص ٩٧.

٢٠ ـ Gerald Prince. **A Dictionary Of Narratology**, London: Sloler Press, 1988, P 79.

كذلك انظر جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروى عليه، تر: على عفيفى، **فصول** مج ١٢، ع ٢، ١٩٩٣، ص ٧٥ ص ٩٠.

٢١ ـ Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 119.

٢٢ ـ السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨١.

٢٣ ـ Tompkins, Jane, Op, Cit, P 49.

٢٤ ـ Paula A. Treichler: **The Construction Of Ambiguity In The Awakening** Kate Chopin The Awakening, Op, Cit, P 308 - P 328.

٢٥ ـ Tompkins, Jane, Op, Cit, P 62 - P 63.

٢٦ ـ Tompkins, Op, Cit, P 51.

٢٧ ـ Tompkins, Op, Cit, P 64.

٢٨ ـ كارلهاينزستيرل، مرجع سابق، ص ٤٧.

٢٩ ـ Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 110 - P 119.

٣٠ ـ أمبرتو إيكو: **القارئ فى الحكاية**، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٦، ص ٦١.

٣١ ـ نفسه، ص ٦٣ ص ٦٤.

٣٢ ـ نفسه ص ٦٤.

٣٣ ـ كارلهاينز ستيرل: مرجع سابق، ص ٥٣.

٣٤ ـ جاب لنتفلت: **مقتضيات النص السردى**، مرجع سابق ص ٨٩.

٣٥ ـ كارلهاينز ستيرل: مرجع سابق، ص ٥٠.

٣٦ ـ Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 119 - P 120.

٣٧ ـ Rimmon - Kenan, Op, Cit P 122.

٣٨ ـ Rimmon - Kenan, Op, Cit P 124 - P 125.

٣٩ ـ كارلهاينز ستيرل: مرجع سابق، ص ٥٥.

٤٠ ـ نفسه، ص ٥٨.

٤١ ـ نفسه، ص ٥٨.



جماليات التلقى في الرواية العربية المعاصرة

إبراهيم السعافين*

لعل مشكلة التلقى من القضايا التى رافقت ظهور حركة الإبداع منذ القديم. وإذا كان الاهتمام بدور القارئ فى النقد الحديث ازداد فى ما أولته بعض المناهج أو الاتجاهات الحديثة من عناية رئيسية، ولاسيّما فى المناهج التى تتصل بالتلقى، فإن دور القارئ فى النقد القديم لم يكن غفلا بصورة كاملة. صحيح أن البلاغة الأرسطية والبلاغة العربية ركزت على المبدع، وحددت شروط التلقى من خلال عناصر محددة يفترض أن يوصلها المبدع إلى المتلقى، من مثل ما نعرف فى تعريف البلاغة بأنها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» مما يوحى بسلبية دور المتلقى فى مقابل دور المبدع.

ولاشك أن أرسطو، ومن قبله أفلاطون، اهتما بالمتلقى باعتباره هدف الرسالة الأدبية التى تتوجه إليه فى المقام الأول. لقد اهتم أرسطو، فى تعريفه المأساة، بالمتلقى. ولكن هذا الاهتمام بالمتلقى لا يقابله اعتراف بدوره فى النقد، ويظل الدور الأساسى للمبدع صاحب الرسالة فى تشكيل وعى المتلقى وتحقيق أثر الفن فيه. بيد أن بناء المأساة، فى رأى أرسطو، يهتم بالمتلقى فى تأليف كل عناصرها وفى النتيجة التى تنعكس فى المتلقى وهى التطهير[١].

ولعلنا لا نستطيع أن نعثر على نص صريح يشير إلى دور القارئ إلا فى نص لونجينوس التدمرى عن «الأسلوب الرفيع»[٢] الذى يحدد دور القارئ فى تقويم النص من خلال الأثر الذى يتجلى فى إثارة اللذة الفنية الناجمة من عنصرين: النبالة والجلال، والديمومة.

ولم يجاوز النقد العربى، فى بعده النظرى، ما ذهب إليه النقد عند اليونان. فقد كان الاهتمام بالمتلقى ينصب على العناصر الفنية التى تتصل برسالة المبدع وتحقق بالتالى للمتلقى تلقيا سليما معياريا على نحو ما نجد فى معايير الشعر من وجهة نظر المرزوقى[٣]. فثمة سلطة معيارية على النص

* أستاذ الأدب العربى، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية.

والقارئ ولا يجوز لهما أن يخرجا عنها على نحو ما يتضح فى حديث ابن طباطبا فى (عيار الشعر)(٤)، ولا يخرج بشر بن المعتمر فى رسالته عن المتكلم والمستمعين عن الطابع المعيارى المحدد سلفا(٥).

على أن دور القارئ لا يتضح فى النقد النظرى عند العرب، ولا يتيسر لنا معرفة موقف القارئ من النص إلا فى فعل القارئ نفسه، أى فى النقد التطبيقى. والقارئ هنا، من غير شك، هو القارئ الخبير الذى حاز شروط القراءة الصحيحة من مثل المفسرين، وكذلك شراح الشعر أهل الرواية والدراية واللغة والنقد والشعر، إذ يتضح لنا فى هذا السياق دور القارئ المفسر فى فهم النص القرآنى، أو القارئ الشارح للنص الشعرى اعتمادا على الفهم والذوق من خلال الأدوات اللغوية والثقافية التى تستمد من الواقع وحركة التاريخ. وقد اتضح من الناحية التاريخية جواز الاختلاف فى الفهم والتأويل فى تفسير آية أو شرح بيت من الشعر، على هدى من اللغة والثقافة والمعارف والبيئات والأزمنة، على نحو ما نرى من اختلافهم فى تفسير بعض المجازات القرآنية، كما نرى مثلا فى اختلاف الجاحظ مع المفسرين فى سورة النحل «يخرج من بطونها شراب» فى فهم الشراب بأنه العسل(٦).

ويتضح من كلام الجاحظ أن القارئ/ المفسر لابد أن يتلقى النص القرآنى وفق شروط معينة تعينه على توجيه النص القرآنى الوجهة الصحيحة(٧).

ومن تجليات اختلاف المفسرين والشراح فى التلقى تأويل اللغة والقرآن والإبداع حسب اتجاهات الفرق المختلفة. فثمة منطلقات تحدد رؤية المفسر من خلال معتقده وثقافته والفرقة الكلامية التى ينتسب إليها. ويطول بنا الحديث لو وقفنا عند التفاسير والشروح والإشارات والنصوص النقدية التى تحدثت عن التأويل واختلاف المعنى أو المصادر التى تحدثت عن الغموض وتعدد المعنى، إذ تتراوح بين غموض المعنى وانبهامه نتيجة لبناء النص أو طبيعة أدوات المتلقى، ويمكننا أن نلاحظ هذا فى ما أشار إليه عبد القاهر الجرجانى فى (أسرار البلاغة)(٨) فى مواضع متعددة، وفى (دلائل الإعجاز) أيضا حين تحدث عن التلقى مباشرة وعن دور المتلقى فى فهم النص وتوصيل الرسالة، وضرورة حيازته لشروط التلقى(٩)، وفى حديث حازم القرطاجنى عن الغموض فى (المنهاج)(١٠)، والكلاعى فى (إحكام صنعة الكلام)(١١). وقد اتضح الخلاف فى التلقى فى تأويل القرآن لدى المتكلمين وظهر بصورة واضحة فى الاختلاف بين أتباع الظاهر والباطن(١٢).

وبوسعنا أن نتابع هذه الملاحظة فى تفاسير المتصوفة وتصانيفهم، وقد بيّن المتصوفة الفرق بين فهم العوام وفهم الخاصة(١٣). على أننا قد نقف فى النهاية أمام قراءات تقود كلها إلى أن ثمة معنى معينا صحيحا قارا فى النص هو المعنى الذى يتأوله القارئ.

وإذا جاوزنا الحقبة الكلاسيكية وحاولنا تتبع النقد السياقى، فإن دور القارئ فيه بدأ مرتبطا بمجال الاهتمام وهو «السياق».

فإذا كان ثمة علاقة أساسية بين النص وسياقه، فإن القارئ ذو صلة مؤكدة بهذين العنصرين فى العملية الإبداعية. صحيح أن هذه المناهج لم تتحدث صراحة عن دور القارئ، أو عن نظرية التلقى بصورة مباشرة، بيد أن بحثها عن سياقات ومرجعيات معينة يدخل القارئ، بلا شك، طرفا أساسيا فى عملية التلقى. فليس من الممكن أن يقبل النقد السياقى بدور «المؤلف» وحسب فى تحديد طبيعة «الرسالة»، فلا يكفى أن يكون المؤلف ممن يؤمنون بدور التاريخ أو الواقع أو العالم الداخلى للمبدع لكى يدخل إنتاجه فى إطار المنهج التاريخى أو الاجتماعى أو النفسى أو العقائدى أو الأخلاقى للأدب.

فمناهج النقد متصلة بصورة رئيسية بالقارئ المتمرس/الناقد، وهو الذى يستطيع أن يحدد منطلقه فى دراسة النص، فقد يختار منهجا ملائما لقراءة النص، وقد يختار منهجه هو لقراءة أى نص، وقد تجتمع لديه مناهج مختلفة يرى أنها تتضافر إلى جانب معارف أخرى لتقديم أفضل قراءة ممكنة للنص. وبوسعنا أن نشير إلى المناهج من مثل التاريخى الاجتماعى والنفسى والإيديولوجى والأخلاقى والفكرى واتجاهاتها المختلفة.

ولقد اهتمت المناهج التى اتجهت إلى دراسة النص من الداخل إلى الاهتمام بالعناصر الشكلية على نحو ما نرى فى

المنهج الجمالى، أو بأدبية الأدب كما ذهب الشكليون الروس، وقد نادى النقد الجديد بإغلاق النص على نفسه بمعزل عن مقاصد المؤلف فى الكتابة. ولم يقف عند استبعاد نية المؤلف عن تفسير النص، وإنما ذهب إلى عدم جواز خلط استجابات القراء العاطفية فيما يتصل بمعنى القصيدة، فالقصيدة تقدم معناها بمعزل عن نية الشاعر أو استجابة القارئ.

وقد رتب هذا لدى حركة النقد الجديد أن المعنى موضوعى مستقر فى لغة النص الأدبى؛ إذ إنه ليس موجودا فى ذهن مؤلف قد يكون مات من زمن، أو أن المعنى محض دلالات تتصل بكلمات القارئ. على أن النقد الجديد سمح للقارئ من الناحية التاريخية بمعرفة ما كانت تعنيه كلمات القصيدة زمن كتابتها، دون أن يتدخل بأكثر من ذلك.

وقد قامت البنيوية بدور كبير فى الاحتفال بالشكل والبناء. لقد أفاد البنيويون ـ ولا سيما عالم الأنثروبولوجيا شتراوس ـ من علم الأصوات ولا سيما مبادئ تروبتسكوى الأربعة، وأفادت البنيوية من عالم اللغة سوسير فى ثنائياته المعروفة، وأسهم رومان ياكوبسون فى عناصر الاتصال الستة المعروفة وهى: الشفرة والرسالة والمرسل والمتلقى والوسط والسياق، ومعروف جهد فلاديمير بروب، ولاسيما فى (مورفولوجية الحكاية الخرافية)، فى قراءة الحكايات الشعبية من خلال وظائف رئيسية وثانوية.

ولقد تعرضت البنيوية للانتقاد فى تجاهل المعنى أو المضمون، فأشار چينيت إلى خطر قراءة الأعمال الأدبية باعتبارها أشياء مغلقة و «نهائية» من أجل معاملتها على أنها خاضعة لأنظمة معينة. ولعل هذا الاتجاه الشكلى للبنيوية جعل ناقدا لامعا هو لوسيان جولدمان يفيد من الماركسية فى ربط البنية بالطبقة أو المجتمع، فلم تعد البنية ثابتة أو مطلقة بل نسبية تتأثر بالتاريخ متحركة فى خط التقدم، وحدد لانطلاقة الأديب بعدين هما البعد الاجتماعى والبعد الفردى، وكوّن لنفسه نظرية جديدة تعرف بـ«البنيوية التكوينية» التى اهتمت بالبنية الدلالية وبالشرح والتأويل.

لقد رأى جولدمان علاقة عضوية بين عمليتى الإرسال والتلقى، أو الكتابة والقراءة، أو الكاتب والجمهور. فالعلاقة ليست بين إنسان (الكاتب) وشئ (القارئ غير المتفاعل) أو بين شئ (الكتاب) وشخص (القارئ/ العادى المتمتع بنوايا حسنة)، وإنما بين شخص وشخص (كاتب/قارئ) أى أنها فاعلة وإيجابية[١٤].

ويشترط فى المتلقى أن يكون إيجابيا وفاعلا، ويرى فائدة فى سيرة الكاتب والفئة الاجتماعية اللتين يرتبط بهما العمل المدروس فهما بنيتان حقيقيتان. بيد أنه يحذر فى حالة الانطلاق من سيرة الكاتب أن يماثل القارئ أو الناقد بين علاقاته الشخصية وعلاقاته هو، مثلما يحذر ـ فى تحليل المضمون الثقافى والإيديولوجى للعمل الأدبى مستقلا عما يتضمنه من تجربة مباشرة وشخصية ـ من إضفاء طابع الفكر المفهومى والزوغان عن الموضوع[١٥].

ولقد أولى اتجاه ما بعد البنيوية أو التفكيكية القارئ أهمية بالغة ذات صلة وثيقة بفهم النص ودور المبدع وطبيعة اللغة، ونقلت الاهتمام من المؤلف إلى القارئ على نحو ما نرى فى نظرية «موت المؤلف» لرولان بارت، ونظرية الإرجاء والاختلاف لجاك دريدا، حتى أصبح القارئ لا يحظى بمعنى معين فقط، ولا يسعى إلى الحصول على دلالة معينة، وإنما الدلالة عائمة منزلقة لا يمكن الإمساك بها أبدا.

وظهرت نظريات الاستقبال والتلقى من مثل النظريات الاجتماعية ونظرية التخاطب ونظرية الاتصال. وقد احتفل علم اجتماع الأدب بظاهرة الاتصال، فقد رأى روبير سكاربيت صلة العمل الأدبى بالجمهور، وأشار سارت إلى أن «الجمهور فى حالة انتظار للأثر الأدبى»[١٦]. وقد عالجت الغموض نظرية التخاطب التى ترى الأثر الأدبى أثرا مفتوحا يستدعى التأويلات المتعددة ويتقبلها، فيزداد بها ثراء[١٧].

وقد ارتبطت نظرية الاتصال بالفلسفة الظاهراتية، فقد انعتقت من النظرية غير التاريخية لهوسرل إلى هايدجر الذى أقر بتاريخانية المعنى، ورأى أن العالم ليس موضوعيا خارجيا، وإنما نحن ذوات تنبثق من داخل واقع يحيط بالذات وبالموضوع معا[١٨]، فحيثما وجد «العالم» وجدت اللغة بالمعنى الإنسانى على سبيل الحصر[١٩]، وبدت ظاهرية هايدجر ظاهرية هرمنيوطيقية فى مقابل ظاهرية هوسرل

الترانسندنتالية. وجاء هيرش ليرى أن ثمة معنى واحدا مقصودا ولكن يمكن أن تكون تأويلات القراء متعددة. على أن جادامر يرى:

أن العمل الأدبى لا تستنفده مقاصد مؤلفه، فبمجرد انتقال العمل الأدبى من سياق ثقافى أو تاريخى إلى آخر تستخلص منه معان جديدة ربما لم تخطر ببال مؤلفه أو جمهوره المعاصر له(٢٠).

وترتبط نظرية التلقى، بوجه خاص، بالناقدين الألمانيين هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، وهما أبرز نقاد مدرسة كونستانس. ونظرية التلقى هى مصطلح يستخدم بشكل عام بمفهوم ضيق نسبيا لوصف مجموعة معينة من المنظرين الألمان على وجه الخصوص، هذه المجموعة معنية بالطريقة التى يستقبل بها القراء الأعمال الأدبية على مر الزمن. بيد أنها تستخدم أحيانا بمفهوم فضفاض أيضا لوصف أية محاولة للتنظير للطرق التى يعمل الفن من خلالها وكيفية استقبال المتلقين أو المستهلكين له فرديا وجمعيا. والأعضاء الرئيسيون الذين تذيع أسماؤهم باعتبارهم حجر الرحى لهذه المجموعة المعينة من المنظرين هم هانز روبرت ياوس، وفولفجانج إيزر، وكارل هاينز شتيرله وهارلد فينرش. ويبدو من مقالة كتبها كارل هاينز شتيرله عنوانها «قراءة النصوص القصصية» (١٩٨٠) أن المصطلح الألمانى «تلقى Rezeption» الذى استخدمه النقاد المعروفون بـ «منظرى التلقى» يحيل إلى فعالية القراءة، وإنتاج المعنى واستجابة القارئ لما يقرأ. ولقد أفاد منظرو التلقى فائدة مهمة من المفهوم الذى قدمه هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، أهم عضو مؤسس فى هذه الجماعة.

ففى مقالة مبكرة بالغة الأثر عنوانها «التاريخ الأدبى باعتباره تحديا للنظرية الأدبية» أفرد ياوس ثلاث طرق يمكن للقارئ أن يتوقع من خلالها استجابة القارئ. ويبدو أن هذه الطرق تمثل رأيه فى الأجزاء المكونة لأفق توقعات القارئ.

الطريقة الأولى من خلال المعايير المألوفة أو الشعرية المألوفة للجنس، والطريقة الثانية من خلال العلاقات المتضمنة للأعمال المألوفة ذات السياق الأدبى التاريخى والطريقة الثالثة بالتعارض بين التاريخ والواقع.. ويتضمن العامل الثالث إمكان أن يدرك قارئ عملاً جديداً ليس من خلال أفق ضيق لتوقعاته الأدبية وحسب، وإنما من خلال آفاق أوسع لتجربته فى الحياة أيضا(٢١).

وهذه العناصر جميعا يمكن أن تظهر فى عنصر واحد إذا كان التقليد المعقد الذى يراكمه النص يغدو معروفا بشكل جيد. هذا التقليد الذى بواسطته يتلقى القارئ النص ويقتنع به كما يقرؤه أو يستجيب له. فالنص المعروف جيدا، بكلمات أخرى، يثير عددا من التوقعات المعينة أمام القارئ أكثر من نص لم يحدث مثل هذا التقليد (ومضمون الجملة المتضمنة فيما سبق هو أن قارئ الأعمال القديمة ليس عليه أن يعيها من خلال أفق أوسع من تجربته فى الحياة، وربما يكشف المضمون عنصرا شكليا معينا فى النظرية).

ويبدو جزء مهم من النظرية فى تطورها ونضجها متضمنا رؤية النصوص الأدبية فى انفتاحها الجزئى، إذ إن استجابة القراء التى تمثل إبداعهم للنص جزئيا ستكون عنصرا مهما. وعلى هذا النحو، يرى فولفجانج إيزر أن المعنى الذى ينتجه القارئ بفعالية من النص الأدبى ينبغى أن يضمن فى الحدود التى يفرضها النص ذاته:

وبالطريقة نفسها، شخصان يحدقان إلى السماء ليلا فقد ينظران إلى المجموعة نفسها من النجوم، على أن أحدهم سيرى صورة محراث، والآخر سيستنتج صورة مغرفة. فالنجوم فى النص الأدبى مثبتة، والسطور التى تجمع بينها متعددة.

وقد طور هذه الفكرة الناقد الأمريكى ستانلى فش الذى ميز بين مفهومه الذى يتصل بـ المجموعة المفسرة Interpretative Community من منظرى الاتصال «أفق التوقعات»؛ ففى رأى فش أن النص نفسه مكون من تقاليد موجودة سابقا من مجموعة مفسرة. لقد ميزت نظرية التلقى بشئ من التضافرية، ومكوناتها أفادت من العناصر الجمالية والفلسفية والسيكولوجية ولا سيما الظاهراتية(٢٢).

لقد رأى إيزر أن النص يتضمن استجابة القارئ، ورأى أن هذا النص مملوء بالفراغات التى يملؤها القارئ نفسه. لقد

كانت نظرية الاتصال منصبة على هذه العلاقة التفاعلية بين المبدع والقارئ على اعتبار أن عملية الاتصال شكل من الأخذ والعطاء. فالقارئ المتوسط أو العادى هو الذى يتلقى النص من خلال العقائد التقليدية بيد أن القارئ المتمرس هو الذى يضيف إلى النص من خبرته الخاصة.

إن فكرة ياوس حول أفق الانتظار تؤكد أن الانزياح من خلال جودة العمل وبعده عن الاستهلاكية:

> ويعنى به البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبى نفسه وأفق انتظاره. ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراءة على الأثر، أى من تلك الأحكام النقدية التى يطلقونها. وهنا أكد ياوس أن الآثار الأدبية الجيدة هى التى تصيب انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التى ترضى آفاق انتظارها، وتلبى رغبات قرائها المعاصرين، هى آثار عادية جدا، تكتفى، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة فى البناء والتعبير، وهى نماذج تعود عليها القراء. إن آثاراً من هذا النوع هى آثار للاستهلاك السريع، سرعان ما يأتى عليها البلى. أما الآثار التى تخيّب آفاق انتظارها وتغضب جمهورها المعاصر لها، فهى آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هى آثار ترفض حتى تخلق جمهورها خلقا[٢٢].

وقد تحدث إيزر فى كتابيه (القارئ الضمنى) و(فعل القراءة) عن فلسفته تجاه القراءة، وناقش مفهوم النص الجيد والعلاقة السلبية بينه وبين التوقع. وأشار إلى خبرة القارئ فى قراءة النص، إذ ليس للنص واقع ثابت أو مدلول ثابت، فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ فى عالمه وتأثيره فيه، ثم يأخذ هويته الحقيقية فى القراءة المفردة، فشكله ليس ثابتا بل نسبى، فثمة قراءات فى الآن نفسه لعدد من القراء يختلفون فى أحوالهم وثقافاتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال ذواتهم أو بناء عالمهم الذاتى من خلال النص، وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد تتحكم فيها ظروف مفهومة ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق..[٢٣]. وقد تحدث إيزر عن قطبى العمل الأدبى: القطب الذى يشير إلى النص كما أبدعه المؤلف، والقطب الجمالى الذى يشير إلى التحقق الذى أنجزه القارئ. فالعمل الأدبى تبعا لذلك لا يمكن أن يكون مطابقا تمام المطابقة للنص، وإنما يقع بين الاثنين. العمل الأدبى شئ أكثر من النص[٢٤].

وثمة حديث مستفيض عن القراءة لدى ما بعد البنيوية على نحو ما نرى فى فكرة اللذة والمتعة[٢٥] فى النص عند رولان بارت، أو الإرجاء والاختلاف[٢٦] عند ديريدا، أو أنواع القراءة عند تودوروف[٢٧] فى حديثه عن نظرية القراءة: الإسقاط والتعليق والشاعرية.

ولابد أن نعود مرة أخرى إلى السياق الثقافى للنقد عند فوكو وسعيد فى ارتباط النص بالسلطة والقوة؛ إلى التاريخانية الجديدة والنقد السياقى. وكلها سياقات نقدية تعيد الاهتمام إلى العلاقة بين النص والسياق الثقافى وفق معادلة جيدة.

-٢-

لعل قضية العلاقة بين الكاتب والنص والمتلقى من القضايا الرئيسية التى تشغل النظرية الأدبية المعاصرة، إذ إن إعادة النظر فى نظرية الأنواع الأدبية والعلاقة بين الفنون جعلت التساؤل حول مرجعية الأنواع الأدبية ومنها الفنون القصصية أمرا مشروعا. وكان لابد من وضع الأدوار التقليدية لعناصر العملية الإبداعية موضع التساؤل أيضا، فبعد أن كان النوع الأدبى يحتفظ بخصائص واضحة أقرب إلى الثبات، بدا التفكير الجدى فى عدم الاقتناع بالحوافى الجاسية الصلبة التى تميز نوعا أدبيا عن نوع أدبى آخر، ولا سيما فى الفنون القصصية المتجاورة، وفى الإقرار بتمييز النصوص التى تنتمى إلى جنس بعينه. فقد يقر المؤلف بأنه يكتب رواية، ولكن هذه الرواية لا تطابق فى شكلها العام شكل رواية أخرى بالضرورة، بل إنه أصبح مألوفا أن تختلف الأشكال باختلاف الروايات واختلاف مؤلفيها واتجاهاتهم وثقافاتهم وأذواقهم وبيئاتهم. وإذا كانت ثمة مرجعية نظرية للرواية تلتمس صورها الإبداعية التطبيقية فى أعمال قارة فى زمن معين أو فى بيئة معينة، فإن التنبيه على صعوبة الإقرار بمرجعية معينة ربما ظهر فى فترة لاحقة على الكتابة نفسها، على نحو ما لاحظ تجيب

محفوظ حين بدأ مراجعته لطبيعة الشكل الروائى، وبدأ يتأمل قضية وجود شكل مرجعى هو الشكل الصحيح وشكل مخالف (مفارق) هو الشكل الخطأ، إذ يقول:

لماذا لا أغلق الشكل الخاص بى الذى أرتاح إليه؟

بالنسبة لى فيما يتعلق بالثورة على كل ما هو أوروبى أو تقليدى ازدادت خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة، أصبحت ثقتى فى نفسى أكثر، أصبحت أبحث عن النغمة التى أكتب بها من داخل ذاتى أكثر، اتجاهى إلى الحدوتة أحد معالم هذه المرحلة، أخص بالذكر الحرافيش. بعد الحرافيش حاولت أن أستوحى عملا قديما، وهو ألف ليلة وليلة، وهى رواية لم تنشر بعد(!)، لكن يجب أن أوضح لك شيئا مهما، وهو أن تقليد القديم مثل تقليد الحديث كلاهما أسر، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك..(٢٨).

على أن الوعى النظرى بأهمية شكل معين غير كاف وحده لتفسير طبيعة الشكل الروائى:

إذ إن عدداً من العناصر الرئيسية التى تشكل عالم الروائى ابتداءً باللغة التى تشكل مادة العمل إلى الشخصيات التى تعمر عالمه بأمزجتها وطريقتها فى التفكير وبأسلوبها فى التعبير، ومايمثله سلوكها، وطبيعة المكان وما يمثله من خصوصية فى طرح المشكلات وفى بناء العلاقات الإنسانية والفيزيائية، تجعل من الصعب عزل مضمون الرواية عن تشكيلها(٢٩).

فالرواية، كما يرى نقادها، شكل غير منجز، ولهذا لا يمكن فرض شكل ثابت، ولا يستطيع أحد الزعم بأن الرواية العربية الحديثة شكل غربى:

مثلما لا تستطيع الرواية العربية أن تصطفى لنفسها شكلا ثابتا واحدا وحيدا... إن الأشكال التجريبية الجوهرية مقبولة دائما، وإن شكلا ثابتا غير ممكن، وإن شكلا غربيا واحدا لم يتحقق حتى الآن، فللرواية العربية أن تجرب ما شاء لها التجريب باتجاه التراث وباتجاه التجريب الأوروبى الحديث بشرط ألا تنغلق ظنا وراء وهم مستساغ هو: وجود شكل عربى أصيل نعود إليه لندور فى أفقه على أنه غايتنا ونهاية مطلبنا.

إن الرواية الغربية شكل غير منجز وإن الرواية العربية شكل غير منجز أيضا وكلاهما يجرب، وجدارة التجريب تكمن فى قيمته وفى طبيعته، وفى استجابته لحاجات فنية جوهرية. وتبقى الرواية عرضة لمخاطر جمة، لأنها الجنس الأضعف الذى يفتح شهية المغامرين باستمرار(٣٠).

وإذا كان إدوار الخراط قد ابتدع مصطلحا جديدا لوصف الموجة الجديدة التالية من الإبداع القصصى والروائى وهو «الحساسية الجديدة» فى كتابه النقدى الذى يبشر بهذه الموجة وينظر لها وعنوانه: (الحساسية الجديدة ـ مقالات فى الظاهرة القصصية)، فإنه يحاول أن يؤكد مقولة نقاد الرواية فى أن الرواية «شكل غير منجز» وقد سمى رواد التغيير فى حركة القصة العربية «رواد الحساسية القديمة» وهى بالضرورة، موجة تالية على موجة الرواية التقليدية.

وإذا كان المبدعون يلجأون، أحيانا، إلى الكتابة النقدية، فيبدو أن مبعث ذلك عائد بصورة أساسية إلى التبشير بموجة جديدة فى الفكر والإبداع، أو تصحيح بعض المفهومات التقليدية الخاطئة التى لا تحتملها المعطيات الاجتماعية والفكرية الحديثة. وإذا كانت الأعمال الإبداعية التقليدية أو الرومانتيكية أو الواقعية أو التجريبية ـ الأعمال التى تنتمى إلى الحساسية القديمة ـ قد تقود المبدع إلى التبشير بأسلوب فى الكتابة أو بيان المفاهيم الخاطئة، من وجهة نظره، فى الفكر والإبداع، فإن كتاب الحساسية الجديدة فى الفكر والفن ـ الشعر، القصة، الرسم مثلا ـ أحوج إلى توضيح مذهبهم، لأنه مرتبط أشد الارتباط بقضية التلقى، لمخالفتها الجارفة للأشكال الفنية التقليدية والجديدة ـ الحساسية القديمة كما سماها الخراط ـ وهذا ما دعا نازك الملائكة المجددة التقليدية لكتابة (قضايا الشعر المعاصر)، وهذا ما جعل الحاجة ماسة

إلى أن يكتب عدد من الشعراء الحديثين من مثل البياتي وأدونيس كتبا تفسر تجاربهم الإبداعية، وربما كان أدونيس أوغل في التبشير بأفكاره النقدية وبطريقته في الإبداع. ولسنا هنا في معرض الحديث عن مصداق المبدعين في التبشير بأعمالهم أو تحليلها، فالمصداق لا يتحقق إلا إذا تولدت قناعة نقدية بجدارة الجديد الإبداعية.

لقد انتهج إدوار الخراط، وهو كاتب ينتمي إلى جيل الحساسية القديمة وربما ما سبقها، أسلوبا مفارقا لأسلوب الرواية الواقعية التقليدية، ويصنف نفسه ضمن جيل كتاب «الحساسية الجديدة» جيل الستينيات والسبعينيات الذي خلف جيل ما سماه «الحساسية التقليدية» الذي تمثل بعمالقة الجيل الماضي من مثل نجيب محفوظ. ويرى إدوار الخراط أن هذه الحساسية التقليدية:

> تتوسل بالسرد المطرد، والاختيار الموزون، والحبكة التي تتعقد بالتدريج ثم تنحل، حسب الأصول، وتوظيف العناصر (من محاكاة، ووصف، وحوار، وتأمل، إلى آخره) بحساب، واختيار موقع النظرة العارفة والماكرة معا، لأنها لا تقول ـ فورا ـ كل ما تعرف، وفيها تعليم وتشويق، مشاركة بقدر، ومفاجأة بقدر، وفيها أساسا، وقبل كل شئ ـ تثبيت، وتحديد[٣١].

على أن إدوار الخراط قد ربط بذكاء بين تطور القص وحركة المجتمع: القلق الاجتماعي وتفكك العلاقات الطبقية الذي نجم عن الحرب العالمية الثانية، وتصاعد الحركة الوطنية، وتدهور أوضاع الجماهير العريضة سواء في ظهور الاتجاه «الواقعي الاجتماعي» أو «الاتجاه الحداثي». لقد شخص إدوار الخراط ما ساد في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من أحداث، وما نجم عنها من تطورات وضعت مفهوم «الواقع» موضع السؤال:

> أما حقبة الستينيات فقد شهدت آمالا عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجادا وآمالا وتغيرات عميقة المدى في العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبوقة في التاريخ الحديث للمنطقة العربية. أما في السبعينيات والثمانينيات فقد عرفت البلاد العربية سيادة «القيم» الاستهلاكية المتصاعدة، وانحسار الإيديولوجيات والممارسات «الاشتراكية» على السواء، وغير ذلك من هزات سياسية واجتماعية واسعة النطاق[٣٢].

ويحاول الخراط أن يحدد ملامح المنحى القديم الراسخ في القصة والرواية، وأن يصفها بدقة تميل إلى التعريف الجامع المانع أقرب إلى التعميم الذي يصعب الإمساك به في حركة متدفقة موارة، إذ يرى أن هذا المنحى كان محاكاة صريحة «أي تمثيل الواقع»، فالعالم مكتمل والواقع مكتمل، ثمة «علاقة تبادلية جوهرية بين الأدب القائم الثابت والواقع القائم الثابت، كانت موضوعة موضع المسلمات»[٣٣]. فإذا كان للفن دور اجتماعي باعتباره أحد مكونات الوعي، والوعي فاعل اجتماعي، فإن الفن في رأي إدوار الخراط نشاط فردي... إنه ليس إعادة لتشكيل الجاهز والسائد أو القوالب السائدة في وعي الأفراد داخل الجماعة[٣٤]. ثم يحاول أن يحدد ملامح الكتابة التي تنتمي إلى الحساسية الجديدة، في مقابل ما وصف بـ«الحساسية القديمة»، بلغة لا تخلو من شعرية تستعصي على التحديد الدقيق إذ يقول:

> إن الكتابة الإبداعية ـ لسبب أو لآخر ـ قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان.

ومن هنا، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردي الاطرادي، فك العقدة التقليدية، الخوض إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتمديد بنية اللغة المكرسة، ورميها ـ نهائيا ـ خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع»، لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة ـ إن لم تكن مداهمة ـ الشكل الاجتماعي القائم،

تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعى، واستخدام صيغة «الأنا» لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة التى يمكن أن أسميها «ما بين الذات» والتى تحل الآن - محل «موضوعية» مفترضة، وغيرها من التقنيات.

وليست هذه التقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلى فى قواعد «الإحالة على الواقع»، بل هى رؤية، وموقف، وإن كان ليس ثمة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين، بطبيعة الحال[٣٥].

- ٣ -

إن إشكالات القراءة فى الرواية العربية المعاصرة تنطلق، فى الأساس، من عناصر العملية الإبداعية الأساسية: المبدع والنص والقارئ. فرؤية المبدع للإنسان والكون والعالم والحياة ذات أثر كبير فى تشكيل عمله الفنى من جهة وفى استقباله أيضا. وبوسعنا أن نتأمل الرواية العربية فى خطواتها الأولى فى إبان النشأة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فلقد كانت حركة السرد تسير فى خط أفقى غالبا، لأنها تسعى، فى الأغلب، إلى التعبير عن التقاليد الشفاهية فى السرد، إذ تتفق مع النمط الروائى الذى أشار إليه إدوين موير فى كتابه (بناء الرواية) فى حديثه عن «رواية الحدث Action Novel»[٣٦].

فالقارئ لا يعنّى نفسه بالتفكير فيما يسمع، وإنما يترك لذاكرته العنان للربط بين الأحداث التى يستدعى بعضها بعضا، ولخياله أن يجمح وراء المستجدات. فقد يقفز القارئ صفحات دون أن يختل نسيج العمل الروائى على الورق أو فى الذاكرة. ولا نجرؤ على القول، كما أشار أمبرتو إيكو Umberto Eco إنه لا يحتاج فى هذا النمط الروائى إلى إعادة قراءة العمل أكثر من مرة، فالقارئ هنا قد يقفز صفحات كثيرة دون أن يختل السياق الروائى[٣٧]، كما أشار أدوين موير فى طبيعة الثبات التى يتميز به إيقاع الرواية هنا:

ومن ثم، كان من الضرورى أن تكون «رواية الحدث» مهربا من الحياة، إلا أنه من الضرورى كذلك أن يكون المهرب آمنا، كما أنه لا ينبغى أن يكون مشيرا فحسب، وإنما ينبغى أن يكون كذلك موقوتا. ولابد أن يعود البطل بعد الانتهاء من مخاطره إلى حياته المنتظمة الآمنة بغير أن تخلف المخاطرة فى حياته آثارا تحول دون ذلك[٣٨].

فثمة أمور محددة فى وعى الكاتب تستجيب لتوقعات القارئ ورغباته، فالقارئ لا يقلق على مصير الشخصيات الرئيسية الخيرة لأنها لا يمكن أن تموت فى الرواية، وهى تعلم المصير الحتمى للشخصيات الشريرة، فالرواية تحقق رغبة كل من الكاتب والقارئ ورؤيتها للحياة:

وخلال وقائع «رواية الحدث» تموت بعض الشخصيات الثانوية عادة، ويقتل الشر، وربما ضحى المؤلف ببعض الشخصيات الخيرة، دون أن يصيب ذلك الرواية بأى ضرر مادام البطل يعود بعد رحلته الصاخبة إلى بر السلامة والاستقرار. فالحبكة، باختصار، تتمشى مع رغباتها لا مع عقولنا[٣٩].

وإذا كان هذا اللون من الروايات قد سيطر فى فترة معينة من حياة الرواية العربية أو العالمية، فإنه يشير إلى قضية أساسية وهى سطوة التقاليد الأدبية الراسخة فى كل فترة على المبدع وعلى المتلقى معا، فما ينطبق على «رواية الحدث» يمكن أن ينطبق على أنواع أخرى أنتجتها تقاليد أدبية معينة تسود فى مناخ أدبى دون مناخ آخر، إذ نجد استقبالها يعتمد بصورة رئيسية على طبيعة القراء وأمزجتهم وأذواقهم وثقافتهم، وبإمكاننا أن نلاحظ صورة «الثبات» فى كل حقبة من هذه الحقب. فإذا كنا سنقف عند التقسيمات المذهبية مثلا فى غلبتها على فترات معينة من مثل غلبة الرؤية الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية على اختلاف صورها مثلا، فإننا سنلاحظ أن طبيعة المبدع ستتحكم فى الرسالة التى يوجهها إلى القارئ، والقارئ نفسه على ألفة بعناصر الرسالة وطبيعتها. فالكاتب، فى الأغلب، يتماهى مع الراوى فى

الرواية الواقعية التى تستمد عناصرها من الواقع بخلاف الرواية ما بعد الواقعية أو الحديثة التى تتعرض فيها العلاقة بين الرواية والكاتب إلى شئ من التناقض أو الاضطراب، فالراوى فى الرواية الواقعية وحدها يمكن أن يكون موثوقا به لأنه يقدم صورة حقيقية وأحيانا تفسيرا حقيقيا للأحداث، أما فى الروايات غير الواقعية فإن الراوى فى الغالب إما قد أصبح جزءا من اللعبة الدرامية أو واعيا بذاته دراميا Dramaticaly Self - Conscious. إن الرواية الواقعية تحاول أن تقدم لنا طريقة السرد لتشير إلى تعقيد التجربة وبصورة رئيسية بالإشارة إلى أنه يوجد دائما هوة بين الحياة نفسها وأية قراءة أو تفسير للحياة. وإن مثل هذا الشك حول قدرة الرواية على تقديم الحقيقة الكاملة حاضر دائما فى القصة، وقد أصبح مألوفا جدا فى رواية أواخر القرن التاسع عشر.

لقد ظهرت فى روايات هاردى وجيمس وكونراد ألوان شتى من التجارب إلى جانب أساليب متعددة من السرد؛ لقد اختفت ثقة معينة، وفجأة يعى أهم الروائيين الفجوة بين الواقع وتفسيرات الواقع[٤٠]. فنحن حين نقرأ رواية (زينب) أو (الأجنحة المتكسرة) نتوقع من خلال معرفتنا بطريقة هيكل أو جبران فى الكتابة ما تنتهى إليه حركة الأحداث، فسواء أكان الكاتب يعبر عن تجربته الداخلية التى تقود إلى فهم معين للشخوص أو إلى نهاية معينة للأحداث، أم كان ينقل صورة واقعية عن الحياة والمفاهيم والأفكار وثقافة الناس وسلوكهم وعلاقاتهم فإنه يقدم ما هو مألوف لدى الكتاب والقراء فيكسر أفق الرتابة أو أفق التوقع، فثمة عناصر ثابتة تتعلق بالعقد الوثيق بين القارئ والمتلقى والعصر - صورة المجتمع - فى ترتيب صورة النص العامة. وإذا كان ثمة خروج على المعايير العامة لبنية الأفكار أو السلوك فى المجتمع، فإن هذا الخروج يظل فى دائرة التواطؤ القائم بين الكاتب والقارئ فى فترة معينة. وهذا يوضح ارتباط القارئ بالتطورات التى تحدث فى الواقع وتنعكس بالتالى فى الأعمال الأدبية، فثمة توقع لدى القارئ لدى أعمال هيكل وجبران والمنفلوطى وطه حسين وتوفيق الحكيم ومعروف الأرناؤوط وشكيب الجابرى وإبراهيم عبد القادر المازنى، ولا يختلف الأمر باختلاف رؤية الكاتب أو طبيعة تشكيله لعمله الروائى.

فالقارئ يظل يتأمل هذه الأعمال ويدرك الفرق فى طبيعة رؤيتها وتشكيلها من خلال وعيه بطبيعة الكاتب وطريقته فى التشكيل وأسلوب المدرسة الفنية التى ينتمى إليها، دون أن يكون متورطا بالضرورة فى لعبة الانحياز الفنية أو الإيديولوجية إلى الكاتب أو العمل أو المذهب الفنى.

ولعل هذا ينسحب على الروايات التى تنتمى إلى الاتجاهات الروائية اللاحقة، وبوسعنا أن نتوقف هنا عند الروائى الكبير نجيب محفوظ. فالذى يقرأ روايات نجيب محفوظ التى تنتمى إلى المرحلة الواقعية منذ (عبث الأقدار) مرورا بـ(زقاق المدق) و(خان الخليلى) و(بداية ونهاية) وانتهاء بـ(الثلاثية)، يلاحظ أنها تسير وفق تقاليد ثابتة فى التشكيل وربما تنطلق من رؤية عامة تنظر إلى العالم نظرة فيها قدر كبير من الثبات، وربما كانت قراءة عبد المحسن بدر لروايات نجيب محفوظ الأولى أكثر هذه القراءات تشبثا بمعايير مرجعية تنطلق منها هذه الرؤية:

> أغلب البشر فى عالم نجيب محفوظ مهزومون ومدمرون من البداية، يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم بل إنهم يسعون سعيا إلى مأساتهم، ويرفضون أن تمتد إليهم يد الخلاص...
>
> والطريق الوحيد للخلاص الذى تطرحه رؤية نجيب محفوظ، وهو طريق القلة الناجية من البشر، هو محاولة قهر الجانب المادى الحيوانى الغريزى فى الإنسان، والذى لا ينتهى به إلى الكارثة، ليس حتما أن تصل هذه القلة الناجية إلى غايتها،... ويتحدد على ضوء هذه الرؤية تصور نجيب محفوظ للإنسان، ودافعه للفعل ثم حكمه وتقييمه لهذا الفعل، كما يتحدد أيضا جحيم نجيب محفوظ وجنته[٤١].

صحيح أن رؤية نجيب محفوظ تتطور من رواية إلى أخرى على ضوء المرجعية «الواقعية» التى يتبناها عبد المحسن بدر، إلا أن العناصر الثابتة فى الرؤية تظل توجه الأحداث والشخصيات، وهى رؤية تحافظ على وضوحها وربما

اكتمالها عند نجيب محفوظ كما يراها عبد المحسن بدر. وإذا كان بعض الدارسين يرى تغيرا فى الرؤية على نحو ما نرى فى دراسة عبد الرحمن أبو عوف (الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ)[٤٢]، فإن هذا التغير فى الرؤية ليس جذريا فى أسسه الثابتة، وليس منفصلا عن الانطلاق من رؤية متجانسة متماسكة متكاملة. صحيح أن وعى نجيب محفوظ يتطور فى رؤيته إلى الحياة باعتبارها مأساة من خلال نظرته إلى الوجود والزمن والمصير الذى ينتهى بمأساة الإنسان العظمى: الموت، إلا أن نجيب محفوظ يطل على الحياة والوجود والكون والطبيعة من رؤية مكتملة محددة الأبعاد جاسية الحوافى إلى حد كبير. وربما تتضح هذه الرؤية فى روايته (ملحمة الحرافيش) التى تمثل تطورا حقيقيا فى التشكيل الفنى فى عالمه الروائى والقصصى... هذه الملحمة التى استعارت من الملحمة عنوانها، وربما نبات بنيتها الفكرية وتجلياتها فى الزمان والمكان، فرصدت حوالى عشرين جيلا دون تغير يذكر فى حركة الزمان والمكان باستثناء اختلال المعادلة بين أركانها من الشخوص الأصليين منذ أيام عاشور الناجى، وكما أن لازمة معينة وافقت العهود المختلفة بما يصطرع فيها من قيم وناس وهى «ولولا أن آفة حارتنا النسيان ما انتكس بها مثال طيب. لكن آفة حارتنا النسيان»[٤٣]، فإن المعادلة:

> الاجتماعية والسياسية فى الحارة كما عشناها فى (أولاد حارتنا) وبأجوائها التى خبرناها فى هذه الرواية وفى (حكايات حارتنا) بأصدائها فى التاريخ، قاهرة السلاطين من الأيوبيين والمماليك، قاهرة الجبرتى فى حديثه عن الحرافيش و أولاد البلد والنبابيت، قاهرة الأحياء بتكايا المتصوفة وشيوخ الحارات وفتواتها، بدور اللهو من البوظة وبيوت العوالم والغانيات، بالدلالات والماشطات والخاطبات والعجائز، بالأعيان والتجار والوجهاء بالحرافيش والفقراء ممن يعيشون فى قاع المجتمع فى الأكواخ والخلاء والمقابر... عالم فسيح ممتد، عالم لا تكاد تتغير ملامحه الأساسية، وإنما تبدو متقدمة حينا متراجعة حينا آخر، من فترة إلى فترة، ومن جيل إلى جيل[٤٤].

ففى (الحرافيش) نرى:

> الزمن يمتد، والثوابت قائمة، والفتوة، وشيخ الحارة وشيخ التكية والبوظة والمتاجر ودكاكين الحرف وسواها... وثوابت الحارة قائمة على مدى عشرين جيلا أو يزيد، بدأت بعاشور الناجى الفتوة، وانتهت بعاشور سليل آل عاشور الناجى الذى أصبح فتوة أيضا. وما نلمحه من تغيير يبدو وكأنه عرضى جدا...[٤٥].

على أننا نلاحظ أن وجهة النظر فى الرواية بادية الوضوح والاتساق والاكتمال، وربما يبدو تجليها فى المجاهدة الصوفية التى بدأت تلقائية لدى عاشور الناجى وانتهت واعية لدى عاشور الأخير... فالرؤية تؤمن بالصراع، ولكنه صراع يمكن تحليله وإعادة تركيبه وبيان عناصره، ولعله صراع بسيط لا يصل بتعقيده إلى محاولة للفهم لا تبلغ لها نهاية. فالمثل الأعلى فى هذه الرؤية يقاس بقربه أو بعده عن مطمح المتصوفة فى تحقيق أشواق العدل والحق والخير والمساواة والحرية.

وإذا كانت (ملحمة الحرافيش) تحوى أفكارا جزئية عميقة تنتمى إلى منظومة متسقة من القيم والمعايير والثوابت المعرفية والأخلاقية والسلوكية، وتسمح بتعدد الاجتهادات وبتباينها حسب طبيعة القراء وثقافاتهم وبيئاتهم وأفكارهم وأوضاعهم النفسية والاجتماعية، فإن هذا التعدد لا يحول دون تلق مكتمل يناظر الرؤية المكتملة المتسقة المنسجمة لدى كاتب الملحمة أو رواتها.

وإذا كانت الرواية العربية الجديدة قد حددت لنفسها خصائص معينة تنطلق من الرؤية والتشكيل، فإن هذه الرواية التى ظهرت فى الستينيات قد انطلقت فى الأغلب من رحم الرؤية الوثوقية العالمة المتسقة المكتملة المنسجمة. فمعظم روائيى الموجة الجديدة كانوا يناضلون من أجل رسوخ قيم ذات أبعاد جاسية يؤمنون بها ويثقون فى وجودها وفى إمكان تحقيقها، فقد أعادوا النظر فى رؤاهم وفى مواقفهم وفى

تصوراتهم وأفكارهم بعد الإحباطات القاسية التى بدت فى صورتها الأولى سياسية ثم ما لبثت أن تكشفت عن وجوه أخرى بالغة التشوه والتشظى. وبوسعنا أن نتأمل رواية لأحد الكتاب البارزين الذين طوروا فى تشكيلهم الروائى، وربما عبروا عن رؤية متماسكة ومتشظية فى آن، رؤية كلية قد توحى بوثوقية معينة ترى النتائج الإيجابية قاب قوسين أو أدنى، ولكن تقاطعات السرد وتداخل الرواة حيال بهذا الخراب الروحى الهائل الذى يجعل محاولة الفهم محاطة بالتخرصات والشكوك.

ولعل النتيجة التى قد توحى بالوثوقية والرسو على شاطئ اليقين تعارضها كلمة الإهداء التى سطرها الكاتب عبد الرحمن منيف وانزلقت من قلمه إلى قلم الراوى:

> إلى عاصم خليفة، أحمد مدنية، وحمزة برقاوى ذكرى خيبات كثيرة مضت... وأخرى على الطريق... ستأتى(٤٦).

إن هذا الإهداء يحدد صورة الشخصية فى الرواية، فهى شخصية خائب فاشل عدمى يائس فقد الثقة بأى شئ، تنكّر لكل القيم التى آمن بها سابقا وأعلن أنه الآن لا يدين لأى سلطان مهما يكن، لكنه ظل يدين فى سلوكه وفى لغته وتفكيره للخيبة وللعبث، يحاول أن يفعل، أن يرى، ولكنه محاصر بالعدمية التى تنتقل عدواها إلى غيره وليس أمامه إلا كلبه وردان، فهذا هو صوته الذى يجسد خيبته فلا يجد أمامه إلا السباب المجانى:

> أتفهم ما أقول لك أيها الأبله، يا عود المزابل؟ إذا أردت الطير، بعد أن فقدت الجسر، فصوب إلى الأمام... أما إذا صوبت إلى الطير نفسه فالأجنحة التى خضت دماءك، تجعل كل شئ ماضيا. تتناثر حبات الخردق فى الريح، مثل طلقات احتفالية لوداع المسافرين... اضرب ألف متر أمام الطير، ولا تضرب عليه. إذا ضربت أمامه امتلأت رئتاه بالدخان، بالفزع، بتلك الرجفة المميتة. وحتى لو انعطفت أجنحته وتحول مثل موجة، فالفزع لن يفارق عظامه.. وسيموت. أتسمع ما أقول لك أيها الأبله؟ أبداً إلى الأمام، لو فعلت ذلك لعبرت الجسر، ولكن الجنية الآن ترقد تحت قدميك، لكنك لا تعرف شيئا أيها الأبله. سألت نفسى بمرارة: ولكن كيف أفلتت الجوسية؟(٤٧).

إن أسلوب جلد الذات لا يؤدى بالضرورة إلى تجاوز الأزمة بل قد يؤدى إلى تفاقمها وتعقيدها فهل البديل عن قتل «جميع الكلمات الكبيرة، خاصة الكلمات المكتوبة بخط الثلث والخطوط الستة الأخرى، ولتقتل الأفكار المصابة بالجرب... لأنها قادتنا إلى الهزيمة!»(٤٨)؟ وهل البديل أيضا أن يكسر البندقية ويعطيها لراع لا يجلل جسده سوى ثوب ممزق، «لأن الإنسان الذى لا يعرف كيف يستعمل البندقية يشبه ذئبا ميتا»(٤٩)؟ فكيف يستعيض عن لغة العجز بلغة العجز الأكبر التى تتعامل مع العصر بمنطق الخروج من العصر. إن الرواية تقيم بناءها على فكرة الصمود حتى الدمار على نحو ما نرى فى مقارنة جورج طرابيشى هذه الرواية برواية همنجواى (الشيخ والبحر) والتناص مع مقولة سنتياجو الشهيرة: «الإنسان قد يدمر ولكنه لا يهزم». وليس من همى هنا متابعة أثر المجاهدة فى روح زكى نداوى بطل الرواية الذى يعانى من عقدة الفشل والإخصاء وعدم القدرة على الفعل والتعويض عن حالة العجز فيما سبق (عدم عبور الجسر وتركه قائما فى يد الأعداء) والعجز الحالى (فى عدم التسديد لاصطياد ملكة البط) بألفاظ البذاءة والفظاظة والشتم المستمر. بيد أن هذه الشخصية المنخورة المعطوبة التى تعوض عن خصائصها النفسية ترتكز إلى معايير موروثة تتصل بمنظومة من القيم ترمز إلى حكمة الأجداد الموروثة (حكمة الأب)، وقيمة التجربة (الصياد المجرب)، والفرق بين النماذج، على نحو ما ترمز إلى (الكلب) و(الحصان)، مثلما كشفت عن بعد أليجورى يرمز إلى قيمة التجربة الصوفية فى الخروج من حالة الاستلاب أو السجن فى الفردية الضيقة إلى الانعتاق من عالم اليأس والإحباط نتيجة لركام المآسى والهزائم والعجز عن الفعل فى رحاب العمل الجمعى والتفاؤل بعالم أجمل. ولقد أشعل مقتل الكلب وردان فى نفس زكى نداوى روح التحدى، لأن رمز الكلب فى وعى

نداوى رمز الاستخذاء والمذلة فكان تغيره مفاجأة ونقيضا لأفق توقعه، وأحس فى فعل وردان مفتاحا حقيقيا لأزمته، لقد بلغ صبر وردان أوجه، فلم يعد يطيق على الإهانة صبرا وقرر الانتحار:

اصطدم رأس وردان بصخرة تنام وسط الزرع... كان الدوى أقرب إلى الولولة المفاجئة... وأشبه بانفجار.

ولا يمكن لأية كلمات أن تقول ذلك الذى حصل!

بدأ وردان يتلوى. كانت الزروع تنخفض، ونافورة الدم تصعد لتلتحم بالأفق.. والشخير وعواء مكتوم يتصاعدان.. وبعد ذلك انتهى كل شئ.. فى تلك الليلة قررت.

ولم أنس القرار فى اليوم التالى وقبل أن تغيب شمس اليوم الأول كنت قد ضعت فى زحام البشر، وبدأت أكتشف الحزن فى الوجوه.. وتأكدت أن جميع الرجال يعرفون شيئا كثيرا عن الجسر، وأنهم ينتظرون .. ينتظرون ليفعلوا شيئا[٥٠].

إن هذه الرواية تمثل إشكالا أمام قارئ الرواية فى بنائها وفى أساليبها السردية وفى المسافة بين الكاتب والراوى وبين القارئ الضمنى والقارئ المجرب، فى الرموز الكثيفة التى تعمر الرواية وفى دلالة لغة الفظاظة والبذاءة والشتم على نفسية الشخصية الرئيسية، فى العلاقة الكونية بين الإنسان والحيوان، ولكنها تخرج من السرد الإشكالى أخيرا إلى أفق اليقين بالنهاية التى جاءت من أبواب ونوافذ وآفاق شتى لتنغلق على حل مفهوم أو حتمية قادت إليها وجهة النظر فى نهاية المطاف.

***

إن تلقى النص الروائى يسلك مسلكا جديدا بتعقد الأدوات والتقنيات الروائية التى تستجيب لتعقد رؤية الكاتب ولاتساع ثقافته ولتداخل تضميناته الثقافية، حتى يغدو التأويل مفضيا إلى نهايات مفتوحة دائما على نحو ما نرى فى رواية (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا، إذ ثمة فضاء يفضى إلى فضاء بينما تتحرك الكائنات البشرية أسماء وأرقاما وماهيات تتشابه وتختلف، تتوافق وتتناقض ضمن تيار الزمان الوجودى المتدفق الذى يتقاطع مع الزمن التاريخى الذى يؤثر فى الواقع وفى الظواهر وفى الناس وفى الأشياء ولا يكاد يؤثر فى آن.

ولعل من مزايا هذه الرواية قيمتها الرمزية التى تمثل الوجه الآخر للبعد الواقعى ولا تلغيه، وقد تمثلت هذه المزية فى «المكان» الذى يقف عنصرا فنيا مدهشا فى هذه الرواية. فالمكان وإن بدا محددا! متشابها محيرا مربكا فإنه من الأدوات الرئيسية فى خلق حالة من التناقض والتشابك وفقدان المنطق، وتصوير انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع وقسوة الواقع فى مقابل مثل الإنسان وقيمة أشواقه[٥١].

إن رواية (الغرف الأخرى) هى الرواية التى تقفز فيها «إشكالية الوعى» إلى السطح، فهل ثمة وعى حقيقى قار يمكن الإشارة إليه، أو أن الوعى نسبى وآنى ومراوغ يقوم على التجربة والذوق والحالة النفسية والمزاجية فى ارتباطها جميعاً بالزمان والمكان :

ومن المفارقة أن نتأمل هذا القلق الناجم عن الرغبة فى امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة، معرفة النفس فيما يتصل بما يضطرب داخلها فى دهاليزها من جهة وفى علاقتها بالواقع الموضوعى من جهة أخرى، وهو يثير مسألة تنافى وفكرة نسبية الوعى أو امتلاك المعرفة وربما الشك فى الوصول إلى معرفة يقينية من نوع ما[٥٢].

وفى الرواية خيط من السخرية المرة من المعرفة اليقينية والوعى الزائف، فى عالم يتشابك فيه الواقع الغرائبى والعجائبى، بل ربما يبدو العجائبى والغرائبى أكثر صدقا ومنطقا من الواقع نفسه:

فهل ثمة معرفة حقيقية نسبية أو مطلقة، وهل هناك حقيقة فى عالم الذات أو فى العالم الموضوعى يمكن أن يظفر بها الباحث سواء أكان فيلسوفا باحثا عن الحقيقة، أم أمياً يبحث عن جزئيات تلبى حاجته المحدودة؟! أين يمكن أن يجد الحقيقة فى عالم الذات المعقد، المليء بالحجر ذات الملفات المتعددة فى الدماغ، فى القلب والنفس والروح والأعصاب، على اختلاف نظريات المعرفة ووسائل امتلاكها(٥٣).

إن القارئ فى هذه الرواية يتلقى معلومات سردية من رواة متعددين تختلف وجهات نظرهم وتتناقض فى الظاهر، بيد أنها ربما تتكامل فى تقديم وجهة النظر العامة للرواية:

فالشخصية فى فاتحة الرواية تسعى إلى معرفة الحقيقة المطلقة دون أن تنحصر فى موضوع معين أو موقف محدد. ولعل الموقف الذى أثار قلق الشخصية باتجاه المعرفة هو الموازنة بين فتاة اللورى وفتاة المرسيدس، مما جعل الشخصية تحاور الفتاة بما ينير وجهة النظر التى تقوم عليها هذه الرواية:

ـ ألا تريد أن تبقى فى شئ من الشك؟

ـ أفضل أن أعرف الحقيقة، إذا استطعت.

ـ أية حقيقة؟

ـ أوه... الحقيقة القابلة للمعرفة، على الأقل..

وفى سياق هذا الحوار تقول الفتاة للشخصية عبارة ذات مغزى:

طبعا هناك أيضا الحقيقة التى ليست قابلة للمعرفة...(٥٤).

وتبدو المعضلة الحقيقية أمام القارئ، فى عدم قدرته على الظفر ببناء رمزى قائم على تنظيم الأحداث فى عالم الرواية الذى يمتزج فيه الكابوس بالواقع، ويتداخل الوعى واللاوعى. وإذا كانت رحلة العودة تحمل بعض العلامات الإيجابية، فإنها تشكل على وجه اليقين عودة إلى الوعى أو الإيجابى لأنها رحلة اللاوعى الكابوسية، إذ ربما كان عالم اللاوعى أكثر موضوعية فى التعبير عن عالم الشخصية من الواقع الموضوعى نفسه(٥٥).

ومن مفاتيح الرواية الأخرى اللجوء إلى عالم النفس التحليلى لتصوير انشطار الشخصية من خلال مفهوم «انشطار الذهن»، و هو مفهوم لا يؤدى إلى معرفة يقينية مكتملة ومنسجمة للعالم بقدر ما يصور هذا التشويش المقصود لفاعلية الوعى ولمصداق الذاكرة. ولاشك أن تشتت الوعى وفقدان الذاكرة فى حضور المنطق وصفاء الذهن وحضور الذاكرة التى تمدها ذاكرات جماعية ما هى إلا حصيلة فنية مراوغة لتصوير موقف الراوى من عالم غير قابل للفهم اليقينى، عالم يسعى إلى أن يقترب منه لكنه فى كل مرة يجد مسافة معينة تقف بينهما بعناد وإصرار. ولعل هذا الاقتطاف المطول الذى صيغ بلغة شعرية مكثفة متضمنا من الشعر الفيزيقى ومن التحليل النفسى ومن اللاهوت والأنثروبولوچيا ما يجعل اللغة تحل فى الوعى وما يجعل الوعى يحل فى اللغة ويتماهى معها، ويقدم صورة جديدة لتعامل الروائى مع عالمه الداخلى وعالمه الموضوعى:

قد تحكمون على شئ هو من خلق خيالكم، مدفوعين بأهوائكم الخاصة فتسمونه هذيانا. أما أنا فأرفض أن ينسب الهذيان إلىّ. إنى لا أتحدث إلا عما يتأجج فى داخلى، فى أحشائى، حيث النار أبدا تشتعل، وهى النار التى أريد أن ينتشر لهيبها فى كل اتجاه عسى أن يصيبكم شئ من أوارها، من قوة حرقها...

أيها الأستاذ الجليل، أيتها الأستاذة الجليلة، أيها الطلبة الأعزاء، لو أن الغيوم تحمل الغبار كما تحمل الماء لأمطرت علينا دماء الذين عشقناهم.. إن كنتم تتصورون أن فى هذا القول هذيانا، فإنكم فى محنة لن يستطيع أحد إنقاذكم منها... قد أكون شطرت شطرين، أو ألف شطر. ولكننى أحمل الأشطر والشظايا والكسر كلها بين جنبى، وأنا أعلم، حتى لو فقدت ذاكرتى، أننى رغم ذلك سأتكلم بما تفهمونه، مستمداً

القدرة على ذلك من ذاكرات كثيرة تجمعت فى داخلى، كما تجمعت الأشطر والشظايا.

ومن قال إن عليها أن تلتئم وتتوحد، مادامت هى هناك، موجودة فاعلة، تكافح لكى تصعد إلى منطقة أخرى من الظلام؟ كل ذاكرة فى حجرة متوقدة كساها الرماد، والجمر كثير، ولكن ياللبؤس، فإن الرماد أكثر، أكثر... بكثير...

وقد مررت بذلك كله فى هذه الليلة والليالى الأخريات الطوال، فى هذه الغرفة وفى الغرف الأخريات التى كنت قد سهوت عن وجودها، حتى قلت فى النهاية، ما قاله إنسان آخر، وفى بلد آخر، فى عصر آخر، لعل جهنم وحدها تهيئ مأوى لتعاساتى اللعينة(٥٦).

على أن الشخصية التى تحاول فك الحصار وتنطلق من أعماق العتمة إلى آفاق رحبة حيث وضوح الحقيقة وسطوع المعرفة من خلال الرموز الدالة على هذا التغيير وأنبثاق الوعى ما تلبث ـ وهى تتجه فى هذا المسار الجديد لتفادى الدمار ـ أن توحى بدائرة جديدة، تبدأ بالمعاناة لتنتهى بالفن من الحلم إلى الفعل، وربما كانت رؤيته تغلب رؤى الرواة الذين يتوزعون الرواية ويعبرون عن مواقفهم الخاصة.

إن القارئ لهذه الرواية قارئ من نوع خاص، وليس تقليديا بحال، إنه قارئ يحاول أن يعيد تشكيل هذه الرواية أصلا فى بناء متماسك أو معنى متحقق ولكنه لن ينجح فيما أحسب.

وإذا كانت الروايات السابقة قد تفاوتت فى طبيعة رؤيتها وتشكيلها، فانطلقت من رؤية عامة قد تبدو ثابتة فى العمل وتستطيع أن تقدم رسالة يستطيع المتلقى أن يتلقاها على نحو معين وتتميز عملية التلقى بالتماسك والانسجام مثلما بدت عملية الإبداع تؤدى إلى هذا الفهم، ثم تتابعت الروايات التالية من رؤية غير متماسكة أو منسجمة تجاه الواقع أو العالم ثم بدأت تتبلور فى موقف قد يبدو محددا أو واضحا من خلال رؤية المبدع واستقبال المتلقى، ثم انتهت إلى رؤية تشكك فى الوعى الحاسم والمعرفة اليقينية من خلال بروز ذات الكاتب أو حضور ذات الراوى، مما يقرب الرواية من الغنائية الشعرية. فإن الرواية العربية بدأت تأخذ منحى مختلفا فى أعمال جيل من كتاب الرواية قد يبدو إدوار الخراط أبرز منظريهم على نحو ما لاحظنا فى بحثه «الحساسية الجديدة» الذى قام على النظر والتطبيق، وقد اخترنا لتأمل هذه الموجة الروائية ثلاث روايات هى (ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية)(٥٧) لإدوار الخراط و (شطح المدينة)(٥٨) لجمال الغيطانى و (ذات)(٥٩) لصنع الله إبراهيم.

وتتميز هذه الروايات الثلاث، على اختلافها فى البنية الظاهرة، بمخالفتها الشكل الروائى التقليدى، ولعل المؤلف يلجأ أحيانا إلى توجيه القارئ إلى حقيقة مخالفة هذه الرواية الشكل المألوف فينبهه قبل أن يفجؤه تشكيل النص الروائى إلى هذه الحقيقة. ففى رواية إدوار الخراط (ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية) تبدأ المفارقة فى العنوان، إذ إن (نصوص إسكندرانية) جاء جزءاً من العنوان موحيا بتفسير النص، أى أن الرواية ـ من حيث الظاهر ـ مجموعة نصوص وليست عملا روائيا ذا بنية متماسكة تستند إلى المرجعية الروائية التقليدية، فثمة إشارة إلى أنها تتقاطع مع «السيرة الذاتية» فى اتجاهها إلى الواقعى فى مقابل المتخيل. تتمثل هذه المقدمة فى ست إشارات لها من الصلة ببنية الرواية ما يجعلها جزءاً من الرواية وليست هامشية أو تكميلية أو خارج صلب العمل. يقول إدوار الخراط بأسلوب مبين ومراوغ فى آن فى وصف هذه النصوص:

* ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك.

* فيها أوهام ـ أحداث ـ ورؤى شخوص، ونويات من الواقع هى أحلام، وسحابات من الذكريات التى كان ينبغى أن تقع ولكنها لم تحدث أبدا.

* هى وجد، وفقدان، بالمدينة الرخامية، البيضاء ـ الزرقاء، التى ينسجها القلب باستمرار، ويطفو دائما على وجهها المزبد المضيء.

* إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست فقط، لؤلؤة العمر الصلبة فى محارتها غير المفضوضة.

* مع ذلك: أنشودتى إليك ليست غمغمة وهيمنة(ص٥).

فهذه الإشارات، كما قدمنا، ذات صلة بتوجيه المتلقى فى تفكيك البنية وتفسير الرموز فى آن، وفيها التفات إلى الكثافة الشعرية، وما يتميز به النص الشعرى من غموض يسمح بالتأويل حينا وبالإرجاء حينا آخر.

أما صنع الله إبراهيم فقد جعل الراوى - الذى يتحدث بضمير المتكلم فيعلن عن نفسه وهو يروى بضمير الغائب العالم بكل شئ - يتحدث إلى القارئ مباشرة عن قصة (ذات) فى حميمية فيختزل البداية والنهاية فى لمح ذكى لا يكاد يلفت النظر إليه:

> نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية، أى من اللحظة التى انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء، وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت لها، عندما رفعت فى الهواء، وقلبت رأسا على عقب، ثم صفعت على إليتها (التى لم تكن تنبئ أبدا بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض)(ص ٩).

ونرى الراوى، وربما الكاتب، يخاطب القارئ مباشرة، ويوهم بأنه يكتب عملا موضوعيا وليس تخيليا فيتحدث عن علاقة الكاتب بالناقد، ويشير إلى أن هذه البداية قد لا تحظى بترحيب النقاد. ويلمح إلى سيطرة الثقافة الشفاهية لا الثقافة الكتابية، ويقدم نقدا للسائد الشائع من فن القصص فى إشارة إلى العلاقة بين الكاتب والقارئ:

> ... وبالإضافة إلى هذا فإن النظرة العصرية لفن القص هى نظرة حسية ذكورية تماما، تساوى بين المداخل المختلفة من حيث أهميتها للعملية إياها، أى القص، ومن حيث الخاتمة المحتومة التى تنتهى أو لا تنتهى بها، وتشجع الكاتب على أن ينتقى ما يروق له منها، وما يتفق مع مزاجه وقدراته، فيقتحمه مباشرة، وينتهى من الأمر كله بعد عدد محدود من الصفحات (ص٩).

بهذا الأسلوب المراوغ حمال الأوجه، الذى يعمد إلى المكر فى الإشارة والإخفاء فيساوى بين فن القص واستهلال الجنس، ولعله يوحى بالشبه بين سحر القصة وسحر الأنثى وما بينهما من شبه بالغ التعقيد.

ومن الغرائبية والعجائبية التى تسود رواية (شطح المدينة) لجمال الغيطانى، فإنه بدأ سيرة الراوى بما يربطه بواقع مألوف وعجيب فى آن معين، وقدم للرواية بما يضيء خاتمتها، فثمة صلة ظاهرة بين البداية والختام... فالرحلة إلى المدينة المجهولة هى رحلة الإنسان فى المجهول، فالحياة المألوفة المفهومة لا تلبث أن تنطوى على الغريب واللامألوف.

وليس من شك أن الصفحة الأخيرة بهذه الرواية فى حاجة إلى تحليل لغوى على ضوء وجهة نظر صوفية، فالكشف عن تشوهات الواقع، وتعقيد الحياة الإنسانية فى صلتها بالوعى والذات والوجود والعالم، يحتاجان لغة ذات كثافة عالية تستبطن وتكشف ولا تمثل أو تحاكى، فالمحاكاة أعجز من تصوير البحث عن الهوية أو فقدانه، ألفة المكان والتفاعل مع اللحظة الزمنية التاريخية أو السير، كما مغمض العينين، إلى المجهول:

> يقوى حضور البعد عن القرب، يطغى ما لا وجود له على ما يمكنه لمسه، يمشى متمدداً، مثقلاً بهبوب الحنين وعرا إلى مدينته، إلى حضورها الآن أول الليل، نواصيها، مبانيها، شوارعها، مقاهيها، أصيلها، أزمنتها الخريفية، انبثاق مآذنها، تفتح أزاهير أشجارها، توزع عمره عليها، ضوء نجومها، تردد أحلامه فيها، انبثاق أيامه فى دروبها وعند منعطفاتها، حواريها، ميادينها، أفقه البادى من أعلى، شب فيها وغض، وحماه السعى فيها من نوبات القتامة فمن يصل بها الآن... من؟ .. (ص٢١٠).

ومن الأمور اللافتة للنظر فى هذه الروايات التى تلجأ إلى الراوى العليم باختيار ضمير الغائب لتطل على عالم

الشخصيات والأماكن وتتأمل الظواهر والأشياء وتلاحظ فاعلية الزمن البانية المدمرة، نجد أن هذا الراوى العليم فى الروايات التقليدية ليس واثقا من شئ محدد، بل هو أقرب إلى الراوى المحايد، يراقب الأشياء دون أن يتدخل فى توجيه مسيرها أو تفسير ظهورها على نحو معين. إننا نراه يلجأ إلى أسلوب الشخص الموضوعى وربما العالم فى مختبر أو قاعة دراسية، يورد الاحتمالات المختلفة وكأنه بدل أن يكون راويا عليما أصبح غير واثق من أى شئ، على نحو ما نرى فى الموقف من أستاذ مادة الإعلام الموجه فى (شطح المدينة)وهو:

الذى ساعد زوجة رئيس الجمهورية السابق وسهل لها الحصول على شهادة التخرج فى كلية العلوم الإنسانية مقابل وعده بمنصب كبير، ولكن رجال الجامعة يردون فورا، إذ تقرر إحالة هذا الأستاذ إلى لجنة التأديب السرية. ولكن مصادر البلدية تذكر أن السبب مختلف. ذلك أنه ضبط فى دورة المياه الخاصة بالسيدات يمارس الجنس واقفا مع طالبة من الصف الأول. (ص١٤).

ويظل ديدن الراوى عدم الوثوق من شئ أو الوصول إلى معرفة حقيقية ويستمر فى الإشارة دائما إلى سلسلة الإسناد، ويعترف باختلاط الواقعى بالمتخيل، فلا يمكن لأحد أن يجزم بالنفى أو الإثبات على نحو ما نرى فى علاقة المعلم الصعيدى الأسطورية مع الإمبراطورة أوجينى التى أحبت فحولته واصطحبته معها إلى بلادها (ص٣٤)، ويتحدث عن سبب انتحارها ذاكرا اختلاف الأسانيد (ص٧٥).

ونجد صورة للراوى العليم الذى يبدو، فى وظيفته، غير عليم فى رواية (ذات) حين يتحدث عن معرفته بشخصية الشنقيطى وزوجه سميحة، فثمة مشكلات بينهما، يعتدى عليها بالضرب ولكن أباها لا يلبث أن يعيدها إليه صاغرة، إذ نجد التعليلات مطردة، والاحتمالات متعددة:

«شئ لا يصدق من جانب أبوين؟ ليس بالقطع إذا نحينا صوت سيدته جانبا، والقيم التى يمثلها (الظاهر منها والباطن)، فإن ما يتبادر إلى الذهن، تفسيرا لموقف الأم، هو أنها صاحبة رؤية استراتيجية تتمثل فى حماية بيت ابنته من الانهيار. فإذا ما تخابثنا، ألفينا أنفسنا أمام أحد تعليلين أو كليهما معا: أنها لا تريد لابنتها أن تنجح فى تحقيق ما عجزت عن تحقيقه، و (أو) أنها تحمل عاطفة خاصة للشنقيطى الذى لا يصغرها إلا بسنوات قليلة. التعليلان نفسهما يصلحان لتفسير موقف (ذات) قبل خدعة التنازل عن الشقة، فقد انتقلت بعدها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، معلنة مساندتها لمطلب الطلاب، مما جلب لها اتهاما بالتحريض، وبأنها أساس البلاء والفساد، لكنها لم تعبأ بالاتهامات، إذ شعرت من رد الفعل فى الأرشيف أنها تبنت قضية عادلة...

بوسعنا أن نتخابث هنا أيضا، كما فعلنا فى حالة الأم، ونبحث عن تعليلات لموقف ذات من قبيل: أملها فى أن تحقق ما عجزت هى عنه، أو رغبتها فى استخلاص الفخذين المبهرين من براثن الوحش، أو العكس: تحطيمهما بهدم السقف فوقها. أو وجود عاطفة خاصة نحو الشنقيطى(الذى يماثلها سنا تقريبا)، أو ضده: رغبة فى ردعه (للحيلولة دون انتشار عدوى طريقته فى انتزاع حقوقه الزوجية) أو الانتقام منه لأنه أقنعها بأن تعطيه مدخراتها التى لم تتجاوز الألف جنيه ليضعها تحت تصرف الحاج قرشى مقابل ربح سنوى يصل إلى ثلاثين بالمائة. (ص٢٨٧ ـ ٢٨٨).

ويمكننا أن نلاحظ أسلوب الراوى فى تعدد الاحتمالات فى تحليل شخصية ذات (ص٣٣١)، حتى إن النقد القاسى يوجه لمظاهر اجتماعية وإدارية فى أسلوب محايد (ص٣٥٠) من قبيل الإشارة إلى موقف الجنود من أوامر ضباطهم فى العمل فى المنازل.

وإذا كانت هذه الروايات تجنح إلى حيادية الراوى حين يضع القارئ أمام احتمالات أو خيارات متعددة فإنها تلجأ

إلى ما يمكن أن يسمى بـ «سردية الشك» حين يتشكك الراوى ثم القارئ فى كل احتمال أو تصور وصولا إلى نفى الحقيقة المطلقة أو المعلومات الدقيقة.

ومن ملامح هذه الروايات أنها تمثل تفكك النص الروائى وتشظيه، وهو ما يبدو فى عدم سير الرواية سيرا حثيثا باتجاهها الأفقى من نقطة البداية إلى نقطة النهاية مطورة فى سيرها المتواصل الأحداث والشخصيات، فالرواية تعود إلى الماضى ثم تتحرك باتجاه المستقبل، وعلى نحو ما استشهد أمبرتو إيكو بقول جيرار جينيت: «إن الاسترجاع يبدو وكأنه يعمل من أجل شئ نسيه المؤلف بينما الاستقبال Flashward إعلان عن نفاذ صبر فى عملية القص» (ص٣٠)، على نحو ما نلاحظ فى (ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية)، فهى عبارة عن تسعة نصوص تغلب عليها عناوين القصائد، إذ تبدو الرواية وكأنها تروى فصولا متقاطعة أو متكاملة من حياة الشخصية أو حركة الواقع أو من رحلة المجتمع مع الفكر والحرية والفقر والموت والحياة. وتبدو الفصول ذات إيقاع واحد، ينداح فى الواقع بتناقضاته حيث يلتقى المألوف بالعجيب ثم لا تلبث هذه الحركة أن تتجه، منسجمة، إلى عالم لغوى غامض يمكن أن يعد بديلا جميلا أو آمنا لتشوهات الواقع، نغوص فى الواقع وتفصيلاته الشديدة ثم نصحو على لغة تمتح من كثافة الشعر وغموض التصوف. وفى كل مرة يتداخل الواقعى بالمتخيل دون أن نشعر بالحدود الفاصلة الجاسية بينها. وهذه هى نهاية النص الثانى الذى عنوانه: «بار صغير فى باب الكراستة» وهو فصل يغوص فى تفصيلات الواقع، ويتحدث عن الممارسات اليومية والشعبية ويستخدم اللغة المحكية أحيانا، فنراه يفضى فى الخاتمة إلى ربط بين الواقعى والمتخيل داخل مركب تشبه الحلم أو الكابوس:

> وأنا أجـــرى الآن فى ممر طويل، على سطح المركب، خشبه مبلول داكن اللون من الماء الذى تشربه وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات النوارس حولى ثاقبة جائعة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكد حول خشب المركب الواقف، وأنا أطل عليه فجأة من حاجز حديدى طويل. وتنقض على نورسة سوداء، صدرها صلب ومدور ومكتنز، وفى منقارها الطويل الجارح رائحة أعشاب البحر الحادة، وهى تنظر بعينين حانيتين فيهما حكم على بالقتل (ص٤٠).

وهو أسلوب لم يغادره إدوار الخراط فى نصوص الرواية التسعة كافة، وهو ليس حيلة فنية بقدر ما هو تعبير عن الصلة بين لغة الحياة الشعبية واليومية، لغة الجمال والفظاظة والبذاءة وحركة المجتمع والحياة، ولغة الشعر التى تحيل الواقع المألوف إلى عالم مرموز تشيع فيه عناصر السحر والسخرية، الغرابة والتفاهة فى آن.

ونقف فى هذه الموجة من الرواية أمام تعبير عن لغة الأعماق حيث الكشف عن الأعماق المظلمة، ولكن بعاطفة تبدو محايدة، فالراوى، يراقب الأحداث الوجودية المصيرية دون أن نشعر بتيار المشاعر الجارف كما يبدو فى الروايات الرومانسية وحتى الواقعية ـ أى الرواية التقليدية. فالحديث عن الفجائع يبدو مألوفا يرويه الراوى بأعصاب باردة أو بإحساس محايد. ويبدو التمهيد اليسير للأحداث القاسية: فقد سحق «وطواط» ابن خالته تحت عجلات الترام دون أن يدرى أنه هو الذى سحقه الترام... يراقب مشهدا بعيدا عنه ولكنه فجأة دون أن يعبر يعيش فى لجة الحدث بغير كلام (ص١٤٠)، وهى صورة عن مفارقات اللقطات الذكية المشوقة. على أن أسلوب القص والطريقة الحكائية لها قيمة فى ذاتها فى إشاعة المفارقة، فيبدو الحدث العابر ذا قيمة بالغة فى رفع وتيرة التأمل فى المصير الإنسانى: ثنائية الموت والحياة، وثنائية الطفولة والنهاية. ويأتى حديثه عن أمه عرضا دون أن يضعه فى سياق مأساوى وإنما يأتى فى سياق الحديث عن الأسرة، إذ يتحدث عن أخواله يونان وسوريال وناثان:

> ولم يتزوج خالى ناثان إلا بعد ذلك بسنوات عندما شبع من الخبص مع النسوان ولم تخلف له امرأته فكتوريا بنت عم أرسانى إلا بنتهما الواحدة. ولم أر بنت خالى هذه أبدا، إلا مرة واحدة، بالصدفة، فى كنيسة جبانة الشاطبى، عندما ماتت أمى. وهى التى عرفتنى بها وقالت إنها تزوجت، وخلفت (ص ١٥٧).

ويتحدث عن موت والده حين كان طالبا فى كلية الهندسة ببساطة وبصورة عابرة (ص ١٠٨) بيد أن والده كان دائما حاضرا فى الرواية حيث يتحدث عن تفصيلات حياة والده اليومية (ص ١٠٩).

ونلاحظ الراوى فى رواية (شطح المدينة) للغيطانى يتأمل فيما يشبه الحياد، فيناقش قضايا وجودية مثل الموت من خلال الفكاهة والسخرية (ص ٢٨)، وكأن الراوى فى هذه الرواية يخرج من حيز الراوى العليم والشخصية الغنائية ليدخل فضاء الحياد:

تبدو أزمنته المستعادة بالمخيلة كأنها شخص غيره لكنها تلح عليه، تتكأكأ على ذاكرته، وتلغ فى الأوردة المؤدية إلى غرارة قلبه خاصة عند اغترابه، وسعيه إلى ديار بعيدة عن أصل نشأته، حيث تقل الصحبة أو تنعدم الرفقة، فيسعى ولا يستقر، ويمضى ولا يقيم إلا فيما لم يعد موجودا(ص٢٩).

ونلاحظ هذا الحياد فى (ذات) فى الحديث عن المفارقة بين الشنقيطى وعبدالمجيد المعتدى والمعتدى عليه (ص٢٨٢) وفى الحديث عن أم وحيد التى تصطحب حبيبة ابنها صباح وهو متزوج، وما يتصل بعلاقة صباح بآخرين من خلال وجهة نظر محايدة لا صلة لها بكل من المؤلف والراوى، وما تنتهى به الحكاية من حديث عجيب (ص ٣٣٤ ـ ٣٣٥).

ومن العناصر الأساسية فى هذه الروايات ما تثيره مشكلة التلقى بما يتصل بـ «الجنس»، إذ يبدو الجنس عنصرا أساسيا ومحايدا، فالجنس لا يبدو عامل تلذذ أو استمتاع بقدر ما يبدو عنصرا فى الحياة يؤثر فى حركة المجتمع ومصائر الناس ويشكل منظومة سيميولوجية ترفع وتيرة العلاقة بين الواقعى والعجائبى. فالجنس هنا عار دون محاولة لتزيينه أو تجميله أو تسويغه، فهو يمتد من تفتح الطفولة حتى نضج المراهقين وأولى علاقاتهم الغرامية ثم السعى إلى زيجات، ثم الخيانات الزوجية وعلاقات الكبار الجنسية واختلاط المباح بالمحرم، معابثات الصبيان، وتبادل الأدوار، فيبدو بعض الفتيان شركاء إيجابيين وبعضهم شركاء سلبيين. بيد أن تورط الشخصيات فى ممارسة هذه الأدوار جميعا يحيل إلى ما تحدثنا عنه من عدم ثبات الشخصية من جانب وتداخل الأدوار أصلا من جانب آخر دون معرفة أو يقين، إذ تختلط عند الخراط فى (ترابها زعفران) هذه الأدوار فى طوابق العمارة الواحدة، ويبدو ذلك فى عمارة (ذات) حيث تلتقى نماذج «سميحة» و«ذات» و«مدام سهير»، وكل هذه النماذج نماذج ظاهرة ولكنها فى الجوهر نماذج إنسانية تشترك فى الملامح الظاهرة وفى الداخل ولا تشكل نماذج فردية. هذا الجنس جزء من التجربة الإنسانية التى تتجلى فى بعديها الواقعى والغرائبى والعجائبى، فهذا هو إحساس الطفل بالجنس فى الحديث عن حنة:

وفجأة مدت ذراعيها الرفيعة وضمت رأسى إليها، ووقع وجهى تحت ثديها الحر الذى أحسسته لدنا ومتماسكا وصغيرا وضغطت رأسى إلى أضلاع صدرها اليابسة من فوق القميص اللين النسج وأفلت منها، وقلبى يدق وأنا أصعد السلم جريا (ص١٢).

فتشتبك معانى الجنس وتتداخل، فيبدو الجنس فى السرد الواقعى فى الظاهر، ويتجلى على نحو فاعل فى الكوابيس والأحلام، ويبدو الجنس فى تأمل فتى يلتفت إلى ما يظن أنه يلتفت إليه كما فى حديث السارد فى وصف أولجا ابنة خاله (ص٣١).

فنرى الأولاد يمارسون الجنس مع العاهرات ويعابثون الفتيات الغريرات ويقيمون علاقات مثلية مع الأولاد، فيلتقى فى أذهانهم جو (ألف ليلة وليلة) الغرائبى مع الواقع البشع (ص٨٠)، ويتبدى الجنس الشائه صورة لحياة يومية رتيبة فى علاقة صبى الراقصة معها (ص٩٨)، ونلتقى بالجنس فى لغة شعرية تبلغ حد التصوف وتتبدى هواجس الجنس فى لغة تشبه نشيد الإنشاد فى صورة مقلوبة بنهايات مفتوحة ودلالات عائمة من أثر الحمى التى يوظفها الكاتب فى الرواية (ص١٥١). ونشعر بهذا الجو الغرائبى أحيانا فى أسطرة الشخصية فى بعدها الجنسى من مثل ما جرى بين الصعيدى والملكة أوجينى، ويمكن أن يتأوله القارئ على ضوء ثقافته أو لا ينتهى به إلى دلالة محددة.

نقرأ عن المعلم الأسطورة:

ورث عن والده حبه وشرهه للأكل والنكاح فى هذه السن المبكرة (٢٠ سنة!) كان يلقب

بالألفى، لأنه ضاجع منذ بلوغه ألف امرأة، زاد عليهن فيما بعد، لكنه ظل يعرف بذلك، وأمر فحولته معروف، وله أطوار غريبة تروى أمرها شائع (ص٣٥).

لقد أعجبت به وأشفت غلمتها من النظر إليه ثم استدعته وعاشت معه طويلا. ونلتقى مع أسطورة قافلة النساء وغرابة شبقهن (ص٦٤)، والحديث عن الفتاة الباسقة التى توحى بالمنح ولكنها تصد فى الواقع، وقد كان التهيؤ للقائها لقاء الأنثى مجالا للتفلسف حول حالة إنسانية تضع القارئ على برزخ بين الواقع والغرائبى. ويبدو الجنس فى «ذات» غرائبيا عجائبيا فى تماسه الشديد مع الواقع. فالجنس فى دلالته العامة مميز وهو تميز سلبى فيما يتعلق بالمرأة، الرجل يشعر بالتفوق وهى تشعر بالدونية، ويتوطد هذا الشعور بعد عملية «القص» التقليدية، ويستمر هذا الشعور مع الزمن فى ليلة الدخلة والزواج والعمل حيث تعيش حياتها بين قذارة وقذارة. ولم يقف التمييز ضد «ذات» على الجانب المادى وإنما انعكس فى الجانب المعنوى:

لم يأخذ عبد المجيد فى البداية حكايات المقاطعة التى تتعرض لها زوجته فى الأرشيف، بين الحين والآخر، على محمل الجد، واعتبرها من أوهام النساء، ودليلا إضافيا على أنهن ناقصات عقل ودين. ولكن التكرار يعلم الحمار..(ص٢١٨).

وموقف سميحة من الحياة الزوجية وموقف زوجها الشنقيطى وموقف أمها وأبيها موقف بالغ السوء، فموقف أهلها غريب:

بإشارات باترة من إصبع لوثها النيكوتين حدد الأب موقف الأم، فى الليسات الأربعة: ليس فى العائلة امرأة تغضب من زوجها، وليس فى العائلة امرأة تترك منزل الزوجية، وليس فى العائلة امرأة لا تلبى الطلبات إياها، وليس فى العائلة امرأة لا تتشرف بأن يضربها زوجها (ص٢٨٣).

ويظل الحديث عن الجنس جزءاً من واقع التجربة الإنسانية فهو عفوى وبسيط ولكنه مجاف للقيم والتقاليد.

وتبدو الشعرية من العناصر الأساسية فى بنية الرواية، إذ تبدو جزءاً مضيئا للحياة اليومية ولتفصيلات الواقع، وربما تبدو تعويضا عن هشاشة الواقع وتشوهاته وإحباطاته، وتقف إلى هذه الشعرية مجازية الواقع وغرائبيته، بينا يبدو التوازى بين الواقعى والغرائبى بحيث لا يبدو أحدهما نقيضا للآخر بل وجهين لعملة واحدة.

وبوسعنا أن نلاحظ هذه الغرائبية فى الحديث عن أحداث عجائبية وعن أسطرة الواقع والشخصيات فى الروايات الثلاث، وربما يبدو الواقع ولا سيما فى (ذات) أكثر غرائبية من الغرائبى والعجائبى.

ويمكننا، فى ختام هذا البحث، أن نشير إلى عناصر فى تلقى هذه الروايات الإشكالية، ومنها التضمينات الثقافية التى تترافق مع الإشارات الغرائبية والواقعية فترفع من درجة الصعوبة فى التلقى، ومنها أيضا دور اللغة فى التلقى من مثل التناص مع الفضاءات التراثية والحديثة، وقد نجد الكاتب يمارس لعبة اللغة أيضا، ومن إشكالات التلقى أحيانا تعدد أوجه التلقى بتعدد الجمل المختلفة على بساطتها، على أن واقعية الرواية الظاهرة، أى وهم واقعية أجوائها وأحداثها وشخصياتها وبساطتها ليست نقيضا للتعقيد فى التلقى، فالبساطة الظاهرة قد تبدو شركا حقيقيا أمام المتلقى، وقد تبدو البساطة مراوغة تفضى إلى التأويل وربما تعود إلى شرك الدلالات المفتوحة.

وليس من شك فى أن التقنيات الحديثة، من الاسترجاع والاستقبال، وتفتت الشخصية وتشظى الأحداث والزمان والمكان، والقطع الصادم والانتقالات المفاجئة واستخدام تقنيات السرد المختلفة، و استعارة الأحلام والكوابيس والهذيان والحمى والتراوح بين الواقعى والعجائبى، وأسطرة الأحداث والشخصيات وربط المنطقى بالغريب، والتوسل بالصورة الإليجورية، تجعل أفق التوقع قضية أساسية يقابلها خرق التوقع الذى يستند إلى خلفية من التقاليد الفنية والمعرفية، تختلف باختلاف قدرة الكاتب ومهاراته.

هوامش:

١ـ أرسطو: **كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، ترجمة شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص ٥٠، وما بعدها.

٢ـ ديفيد ديتشس: **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص ٤٨ ـ ٤٩.

٣ـ أبو تمام، **شرح الحماسة** (مقدمة المرزوقي)، ص ٤.

٤ـ ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري و زغلول سلام، القاهرة ١٩٥٦، ص ٢٠٩.

٥ـ الجاحظ، (عمرو بن بحر) **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر د. ت، ص ١٣٨.

٦ـ الجاحظ، **الحيوان**، ج٥، تحقيق عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ص ٤٢٥.

٧ـ الجاحظ، المرجع السابق ١/١٥٣ ـ ١٥٤.

٨ـ عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، ص٧٣.

٩ـ عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة الخانجي، القاهرة.

١٠ـ حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص ص ٧٠، ٦٢٦، ٦٢٧، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص ص ٢١٨، ١٧٧.

١١ـ أبو القاسم الكلاعي، **إحكام صنعة الكلام**، ص ٢٢٥، تحقيق رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٢٥.

١٢ـ نصر أبو زيد، **الاتجاه العقلي في التفسير**، ص ص ١٣٣ ـ ١٣٤.

١٣ـ انظر: Edward W. Said, **The Word, The Text and The Critic**, Harvard University Press, 1983, pp. 36 - 39

١٤ـ جمال شحيد، **في البنيوية التكوينية، دراسة منهج لوسيان غولدمان**، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٠٨.

١٥ـ المرجع السابق، ص ٤٤.

١٦ـ حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل م/٥، ع/١ الأسلوبية، مجلة **فصول** ١٩٨٤ ص ١١٤.

١٧ـ المرجع السابق ١١٥.

١٨ـ Terry Eagelton, **Literary Theory (an Introduction)**, Oxford: Basil Blackwell 1985 , p:66.

١٩ـ Ibid, 67 -72.

٢٠ـ Ibid, 18 -19.

٢١ـ Jeremy Hawthorn, **AConcise glossary of Contemporary Literary Theory**, Edward Arnold, London: 1992, pp. 149 -150.

٢٢ـ حسين الواد، مرجع سابق، ص ١١٧.

٢٣ـ فولفجانغ إيزر، القارئ في النص، مقابلة أجرتها نبيلة إبراهيم، مجلة **فصول**، ١٩٨٤، ص ١٠٦.

٢٤ـ المرجع السابق، ص ١٠٦.

٢٥ـ رولان بارت، **لذة النص**.

٢٦ـ جاك ديريدا «القوة والدلالة»، ترجمة كاظم جهاد، مجلة **الكرمل** العدد ١٧، ١٩٨٥، ص ٧٠.

٢٧ـ تزفيتان تودوروف، الأدب الاستيهامي، ترجمة الصديق بوعلام، مجلة **الكرمل**، عدد ١٧، ص ص (١٢٧ ـ ١٣٢).

٢٨ـ **نجيب محفوظ يتذكر**، إعداد جمال الغيطاني،دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠.

٢٩ـ إبراهيم السعافين، **تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية**، دار الشروق، عمان ١٩٩٦، ص ٢٠.

٣٠ـ المرجع السابق، ص ص ٢٢ ـ ٢٣.

٣١ـ ٣٥ـ إدوار الخـــراط، **الحساسية الجديدة ـ مقالات في الظاهرة القصصية**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣ ص (٩، ١٠، ١١، ١١، ١٢).

٣٦ـ إدوين موير، **بناء الرواية**، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٤، ص ١٧.

٣٧، ٣٨ـ بناء الرواية، ص ١٧، ١٨.

٣٩ـ Umberto Eco, **Six walks in the fiction woods** Cambridge Massachu setts, Harvard University Press, 1994,P 30.

٤٠ـ John Peck and Martin Coyle.**Literary Terms and Criticism**, London, Macmillan, 1984 p. 113.

٤١ ـ عبد المحسن بدر، **نجيب محفوظ: الرؤية والأداة**، القاهرة، ١٩٧٨، ص٦٩ : ٧٠ .

٤٢ ـ **الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩١.

٤٣ ـ نجيب محفوظ، **أولاد حارتنا**، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦، ص٢١٠.

٤٤ ، ٤٥ ـ **تحولات السرد**.

٤٦ :٥٠ ـ عبد الرحمن منيف، **حين تركنا الجسر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص ٥، ١٤، ١٥، ١٥، ٢١٣.

٥١ :٥٦ ـ إبراهيم السعافين، **الأقنعة والمرايا**، دار الشروق، عمان ١٩٩٦، **والغرف الأخرى** لجبرا إبراهيم جبرا.

٥٧ـ إدوار الخراط: **ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية**، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩١.

٥٨ـ جمال الغيطاني، **شطح المدينة**، دار الشروق، القاهرة.

٥٩ـ صنع الله إبراهيم، **ذات**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٣.

بنيات العجائبى
فى الرواية العربية

شعيب حليفى*

١ ـ خلال مسار محسوب، ومرتبط بنسيج متنوع من المعطيات والتأثيرات، تأطّر التراكم الروائى العربى، وسلك سبلا للبحث عن الفرادة والتميز.

وبالإمكان، الآن، عبر ما هو متوفر من نصوص روائية أو قريبة منها، والكم النقدى المواكب لها، تقديم صورة أولى ـ من عدة احتمالات وتأويلات ـ عن الرواية العربية من مستويات متعددة وقد أضحت، خلال هذا التاريخ، بناء قويا ضمن النسق الثقافى والفكرى فى المجتمع العربى، بأصوات تعبيرية استطاعت تشييد الرؤية وظلالها الخطابية، كما تمكنت أن توحد تحت معطفها، أشكالا وأجناسا أدبية وفنية، وما يستتبع ذلك...

كما أن المسار الذى عبرته الرواية العربية، خلال تكوينها المستمر، جاء متدرجا، دائريا ومنفتحا، حيث نمت الرواية فى البداية وتفاعلت مع النماذج الواقعية والرومانسية من جهة، ثم مع شكلين تراثيين، هما الرحلة والمقامة، فى العموم؛ بعد ذلك توسع مدار التفاعل فى هذا الاتجاه، مع الإحساس بخلق رواية عربية ذات خصوصيات محلية تستفيد من مد الجسور، مع نصوص كتّاب البحر الأبيض المتوسط وكتابات أمريكا اللاتينية ذات النفس السحرى والعجائبى الطالع من حس واقعى شديد الشبه بالتحولات العربية. وكذلك كان الاطلاع أساسيا على النصوص الفرنكوفونية والأنجلوسكسونية فى جانبها التقنى وعلى التنظيرات فى الرواية، قبل أن يتم الانتباه إلى أشكال سرد جديدة من آسيا وأوروبا الشرقية والعالم العربى والإسلامى وباقى العالم الثالث. هذا فضلا عن تطوير أسلوب الإفادة من التراث العربى والإنسانى، خصوصا الأشكال ثم التيمات المستدعاة من حقول التاريخ والأخبار والوقائع...

إن الرواية العربية، بهذا الشكل، قد اقتربت كثيراً ـ بمسافاتها الفنية ـ من وجدان الكائن ومتخيّله، ومن بعض

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثانى، الدار البيضاء.

قضاياه الثابتة أو المتغيرة والعابرة، كما مدت أوصالها مع أشكال تعبيرية من حقول مختلفة، غذت عروق متخيلها من نصوص أصبحت فى حكم المنسى. لذلك، فإن التأثيرات متعددة المصادر والمرجعيات المختلفة، ونوعيات التلقى والإدماج والصياغة، شكلت ملمحا استراتيجيا فى بناء وتطور الرواية العربية التى خلّفت ـ حتى الآن ـ فى الأدب العربى، كما متفاوتا فى التقييم، ضمنه برزت نصوص روائية متفردة تحمل جدارة النعت بـ «الرواية العربية»، وهى مدار كل بحث يروم التنقيب فى واقعها وخصوصيتها.

ولا شك أن السمة العامة تنصب على التنوع فى الأشكال واللغة والتيمات، وأيضا فى المعرفة المقدمة، وارتباط ذلك بجسور مع الثقافى والتاريخى الاجتماعى والذاتى واللاشعورى، ثم مع الفنى ـ الجمالى. وبناء عليه، استطاعت الرواية العربية أن تؤسس لمتخيل عربى يشكل خطابا معبرًا عن تقاطع الخيالات فى كل مستوياتها الجريحة والمنتشية، الحاملة للذات الاستيهامى ـ الحلمى الممزوج برعب المعانى، وبالقليل من ظلال الثقة وخمائر الرهبة والاختناق، والمتحدة مع أشكال وعى صدامية تنمو بدواخلها المتناقضات، والمآزق المنعكسة من الذاتى والجمعى.

ولأن الرواية العربية ـ مثل أية رواية أخرى ـ هى أفق مفتوح، بداخله ينصهر الأدبى بالفنى، والشفوى بالمكتوب، فإن بناء هذا المتخيل، يجىء متعدد المصادر ومتلون النسيج، يتغذى من التراث الشخصى والمحلى والعام بشتى أصواته ولغاته، وأيضا من التراث الروائى العالمى والإنسانى، كما يتغذى من الطروحات والتصورات التنظيرية العالمية للرواية، ثم حركة النقد الروائى العربى، ونهوضه من خلال ما هو أكاديمى وصحفى... ولا يمكن تلمس كل هذا، فقط فى نصوص العقود الأخيرة، بقدر ما كانت الرواية العربية منذ أولى النصوص لمحمد حسين هيكل وجبران خليل جبران وغيرهما، تشيد لرؤية مرتبطة ـ بعد محاولات متفاوتة ـ بالتاريخى والنفسى.

وحتى الآن، يصبح «البحث» عن حداثة الخصوصية، مكونا رئيسيا فى الكتابة الروائية العربية، انطلاقا من أربعة محاور، متداخلة ومتغيرة:

ـ سردية اليومى والنفسى، وتعددية التناولات بالاستفادة من المناهج الحديثة فى النقد والأدب ومن كل المراجعات.

ـ الاهتمام بالتفاصيل وبالمعابر، والتعبيرات التى ينتجها لتطوير التيمات والبنيات التيمية.

ـ تطويع التراث وتطوير علاقة استثماره والتعامل معه، خصوصا فى جانبه الحكائى الشعبى والرحلة والأخبار.

ـ الارتباط بالتاريخ القديم والحديث من حيث الدلالة لتوليد دلالة جديدة، والاستفادة من التوظيفات المحلية للتاريخ والمأثورات الشعبية.

ثمة خصوصيات على مستوى التقنيات و«التيمات» ترتبط بالمعطيات السالفة التى لم ترسم مسار واحدا، ولم تحفر نفقاً وحيداً، وإنما أسست لشبكة من الأسئلة الممتدة والمتجولة فى الثقافة العربية؛ وقد اكتسبت الرواية العربية خصوصيتها وهى تتناول الذات والتاريخ واللاشعور، متبنية ـ عبر هذه المحاور وما يتفرع عنها ـ التعبير عن رؤية أو حلم بالانتقاد والتشريح والسخرية والحوار والشخصيات؛ وضمن كل هذا، يحضر العجائبى فى نصوص روائية عربية محدودة، من حيث هو عنصر وبنية، باعتباره أسلوبا آخر فى التعبير، ورؤية تستند على تصور ومعرفة تؤسس لخطاب معين.

وقد تم توظيف العجائبى منذ النصوص الأولى، حتى الآن، بأشكال وطرائق مختلفة جذريا، لكن الملاحظ، أن بعض الروائيين العرب لجأوا إلى التلوين بالعجائبى ضمن تأليفهم الروائى، وذلك لرغبتهم فى التجريب والتنويع (نجيب محفوظ، الطاهر وطار، الميلودى شغموم)؛ فيما هناك روائيون، منهم سليم بركات بامتياز، اختاروا العجائبى خطاباً فنياً لرؤية العالم ورسمه بالتحولات والمسوخ.

ثم إن حضور العجائبى فى الرواية العربية ذو مستويات وليس متجانسا، يرتبط بالمتخيل العربى العام والمحلى:

للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا فى العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع... ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذى يبرر التحول

من متخيل «سائب» إلى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب[١].

وللعجائبي استعمالان؛ بين أن يكون عنصرا مدرجا ضمن عناصر أخرى في بنية يتجاور فيها الواقعي بالسخرية منه؛ أو أن يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم في توجيه الأفعال والأحداث، حيث تتعدد هذه البنيات في علاقاتها مع الأدبي والديني والصوفي والفلسفي والعقائدي والاجتماعي ثم السياسي...

٢ ـ إن العجائبي، مفهوما، متصل بمفاهيم أخرى، ليس حكرا على الأدب، فقط، وإنما هو عنصر يسري في العلوم الإنسانية والاجتماعية، له مسارات متعددة، يستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف.

وقد نمت المفردة مع الحكي الشفوي في إطار التواصل الفردي، الذاتي (الاستيهامات والتخيلات)، ثم الجمعي متصلة بالتقاليد والسلوك، حيث يتحدد العجائبي انطلاقا من الوعي.

وعبر المعاجم تسربت المفردة بمرجعياتها الأدبية وصارت متداولة، فابن منظور يحددها بما يرد على الإنسان/ القارئ لقلة اعتياده[٢]؛ وهو تعريف يضيق عن الدلالات التي يحبل بها العجائبي، والتنوع الذي تؤسس له، لأن هناك «غنى واسعا للمعجم الخاص بالعجائبي في العالم الإسلامي» على حد تعبير جاك لاكوف[٣]، كما ظلت المخيلة العربية مرتبطة بأصولها وبظلال ماضيها رغم التحولات، إذ يعرفه القزويني، وهو الأديب المؤرخ، بالحيرة التي تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشئ أوعن معرفة كيفية تأثيره فيه[٤]، وهو تعريف قريب مما يقره اللغوي، الجرجاني، بأن العجب هو تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله[٥].

ويتحقق هذا الغنى من انفتاح العجائبي على السجلات الشعبية والمتخيل بكافة مراجعه التاريخية والدينية والثقافية، مما مده بأنوية، وقنوات تنهض بتشغيل الحكي وتفعيل المتخيل، حيث ارتباطات العجائبي كثيرة، إضافة إلى أنه يتغير بتغير العصور والثقافات، وتوجهات الرؤى والتحويلات الممكنة في النسق والمرجع، فما يعتبر في «عصر ما من باب العجيب قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر موال»[٦].

كما يتخذ تلوينات مغايرة مع كل مؤلف جديد، فيصبح العجيب كذلك «حسب المسافة التي تفصل بينه وبين تصور مألوف للواقع، وأقره المنظور الثقافي السائد في العصر»[٧]، حتى إن النقاد الذين تناولوا مفهوم العجائبي في الثقافة العربية القديمة، نظروا إليه من منظورات مختلفة أغنت الحقل المفاهيمي وأبانت عن جذر مشترك في كل التعاريف. فالعجائب في نظر مكسيم رودنسون[٨] هي أشياء تثير الدهشة والانبهار، بينما يرى أندريه ميكيل أن العجيب تشكيل تصاعدي أو تنازلي لمعطيات طبيعية[٩].

أما تودوروف[١٠] الذي حاول تقديم خلاصات دقيقة، فيعرف العجائبي بحدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي؛ وفي سياق آخر يسمي محمد أركون العجائبي بأنه ليس سوى امتياز مؤقت لاستحضارات خيالية، مشكلا لذلك وعاء لفكرة الخلق، مثلما هو وعاء ضروري لكل تجربة انفتاح على الذات[١١]، وهذه مسألة أساسية حيث تجعل العجائبي ينهض من الانفعال والإثارة والدهشة بوجود معطيات فوق طبيعية خارقة تتطلب تفسيرا موازيا بحضور الراوي؛ ووجود التعجب والتركيب اللغوي، وعلاقة كل ذلك بالاعتقاد والذات والمتلقي الضمني أو الصريح.

وتعمق كل التعاريف ثراء المفهوم واتساعه الناتج عن ثراء النصوص الزاخرة بالعجائبي، في كل أشكاله، انطلاقا من النصوص الدينية: الإنجيل والتوراة والقرآن الكريم؛ وأيضا كتب السيرة كما المؤلفات النثرية، وبشكل كبير كتب الرحلة ومؤلفات التاريخ والشعر أيضا.

هذه التعريفات والمراجعات التي همّت فترة سابقة لن تجد الاطمئنان إلا بمراجعة تجليات هذا العجائبي في المتخيل السردي العربي، خصوصا في المؤلفات التاريخية الأولى وكتب الأخبار والوقائع والسرود الشعبية، والمقطوفات الواردة في مؤلفات الجغرافيا الوصفية والتآليف الأدبية، إضافة إلى كتب الأنساب والتراجم والطبقات ثم نوع آخر من المتخيل

فى «ألف ليلة وليلة» وقصص الحيوان والقصص الفلسفى ثم الرحلات بنوعيها الفعلى والاستيهامى.

ويتنوع العجائبى، عموما، على هذه الأشكال، إذ إنه:

ـ يرتبط بالماضى والغيبى وبما هو فوق طبيعى، وبالكرامات والمعجزات.

ـ يعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان.

ـ يتخذ من الأحلام والرؤى سبيلا للبناء.

ـ يعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعى عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم...

وإلى جانب مكونات أخرى تأسيسية، يتموقع العجائبى فى السرود العربية القديمة بنية شديدة الامتداد والخصوصية.

٣ ـ منذ بداياتها الأولى، سعت الرواية العربية إلى البحث عن هوية واقعية انطلاقا من متخيل الذات والمجتمع، وكذلك الارتباط بشكلى الرحلة والمقامة، وهما يستدعيان العجيب بأشكال مختلفة فى كتابات نهاية القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين، دون أن يتخذ ذلك طابعا تمييزيا متجذرا كما كان فى النصوص العربية القديمة.

أما الرواية العربية المعاصرة، فيمكن النظر إلى العجائبى فيها بوصفه مظهراً من مظاهر التخصيص، لأصالته واستمداداته من المحكى والمرجعيات المختلفة، وكذلك معطيات العلم الحديث وتقلبات الإنسان والمجتمع العربيين فميزته فى الرواية العربية من حيث هو خصيصة ـ أنه ليس واحدا بل يتعدد ويتخذ شكلين لوروده أو أكثر:

يرد عنصرا دلاليا فى السياق العام للنص الروائى أو بنية دينامية فى الرواية، وهو الأساسى باعتبار هذه البنية فى العمق، ذات أسس واقعية، تشتغل على خلخلة المكونات وخرق الجانب المألوف الطبيعى فى حدود معينة ومستويات محسوبة، من روائى لآخر مع التركيز على الامتساخ والتحول الخالق للحيرة والارتباط بالفكاهة السوداء والسخرية، وببعض ملامح من التراث المحلى بأشكاله الفنية والتقنيات الروائية، وذلك بهدف إبداع أسلوب جديد فى المعالجة وتوليد رؤية مغايرة تجاه العالم والأشياء، تتضمن خطابا معينا يرتكز على الذات والهوية والتاريخ واللاشعور... باعتبار العجيب:

مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصى من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة (١٢).

كل هذا وغيره يشتغل فى كل البنية الروائية، ويقود الأفعال والأحداث نحو الأفق الذى يرسمه التعجيب. ويمكن، عموما، رصد ثلاثة أنواع من العجائبى من حيث استثمار المرجع بأشكال غير موحدة:

ـ مرجع التراث العربى فى جانبيه السردى والتاريخى (نجيب محفوظ فى «رحلة ابن فطومة»، والطاهر وطار فى «عرس بغل»..).

ـ مرجع التراث المحلى والاشتغال على اللغة (سليم بركات فى كل رواياته).

ـ مرجع التراث العالمى والواقع العربى («اللجنة» لصنع الله إبراهيم، و«أحلام بقرة» لمحمد الهرادى..).

إنه تقسيم نسبى يتدعم بتجليات العجائبى فى الرواية العربية بأشكال تلوينية، ذات حضور إلى جانب باقى العناصر فى البنية الروائية، تصوغ رؤيتها وخطابها الموجه عجائبيا؛ ويمكن تمحيص هذا التجلى ضمن كلية التنوع من خلال حضوره فى الرواية العربية المعاصرة بوصفه خصيصة تعمل على استثمار العجيب فى أهم العناصر المشيدة للنص الروائى «الكرونوتوب» ثم «الشخصيات» بصياغات تعمل على تحويلات فى مألوفية الزمان والمكان من جهة، وفى وعى الشخصيات وسلوكها وأفعالها وخطابها من جهة ثانية.

٣ ـ ١ يتمظهر العجائبى فى البنية الزمنية لتكثيف إدهاش مضاعف فى صيغة التحول الزمنى وانقلاباته، فيجىء خارقا مكسرا للحدود بين الماضى والآتى، مؤسسا للحيرة والتعجيب، وهو يسير ـ فى الرواية ـ إلى جنب الزمن العادى المألوف، بل وأحيانا الزمن ذى المؤشرات التاريخية والمحددات المكانية. المثبتة لواقعيته.

يعمد الروائى سليم بركات(١٣) إلى توليد العجائبى انطلاقا من الزمن فى كل رواياته ليؤدى وظيفة امتساخ الزمن، من خلال سرعته وتكثيفه للحظات أمام زمن عادى

ورتيب، وهذه اللامألوفية فى الزمن تقترن بالغيب والكشف والموت والفكاهة والعلاقة مع الأرض وإرث الماضى.

وعند موسى ولد ابنو فى روايته (مدينة الرياح)(١٤) يتوزع العجائبى على ثلاثة أزمنة من ذاكرة شخصية «ڤارا» ماضيا فى القرن الحادى عشر الميلادى، ثم حاضرا فى بداية القرن العشرين، ومستقبلا فى النصف الأول من القرن الواحد والعشرين.

وسيلجأ المؤلف فى بناء العجائبى داخل بنية الزمن إلى الغيب بمساعدة شخصيات دينية ذات حضور فى الذاكرة، ومعروفة بخدمات تقدمها للإنسان المؤمن، والمقهور، فى لحظات العسر: الخضير آية الله ثم سوليما، الأول ينقله فى الزمان والثانية فى المكان.

لكن الإضافى فى رواية (مدينة الرياح) هو اعتمادها على مكون من عناصر روايات الخيال العلمى بوصفه إطاراً افتتاحياً يبدأ باكتشاف مجموعة من الباحثين الأثريين جثة «ڤارا» فى قمة جبل الغلاوية، وتحليلها فى مختبرات متطورة جدا واستخراج الأحاديث التى كانت تعتمل بعقل ڤارا خلال سكرة الموت.

وفى (عين الفرس) للميلودى شغموم(١٥) يصبح الزمن فى لحظات متعددة مخترقا للماضى والراهن والمستقبل، وذريعة لتخليق العجائبى الذى يولد خمس مرات، سنوات ٦٦١ و٨٤٢ و١٨٣٠ و١٩٦٧ ثم ٢٠٤١(١٦) حيث الشخصية تولد فى كل هذه التواريخ ولا تروى عنها، فتكتفى بالحكى عن الميلاد الأخير ـ والمستقبلى ـ وهو بذلك يرسم عجائبيا مرتبطا بأزمنة سياسية ذات إحالات واقعية ودلالات رمزية.

أما العجائبى عند إلياس خورى فى (أبواب المدينة)(١٧) فيتجسد فى المدينة الغريبة وشخوصها النكرة: المرأة والغريب والزمن المفتوح بألف سنة من قبل ومن بعد على أحداث تختزل الحركات الطبيعية فى مشاهد مثل المرأة العذراء التى لها ثلاث بنات حبلت بهن وأنجبتهن فى ثلاثة أيام.

وفى روايته (عرس بغل)(١٨) يحقق الطاهر وطار صورة للعجائبى انطلاقا من الزمن العادى، ذلك كان يحياه الحاج كيان قبل تعرفه على العنابية وعوالمها، وأيضا التحول الذى طرأ على اسمه المأخوذ من اسم السجن الذى دخله، ثم انقلابه من داعية إلى «هزى» تابع، وكذلك ارتباطه بالمخدرات والحلم والاستيهام والهذيان أيام السبوت والآحاد، فيصبح الزمن كابوسيا، مسخرا للسخرية والمفارقة والجنون والعبث، وتحلل العلاقات والفساد المنظم.

تخضع أزمنة وأمكنة هذه الرواية لتحولات عنيفة وامتساخات من داخل رحم ما هو واقعى ببيت العناية وكر الفساد ثم المقبرة وعند سليم بركات، فى الشمال السورى ـ الكردى أو بيروت وقبرص وأمكنة أخرى؛ مثلما المدينة الغريبة بزمنها العجيب فى أبواب المدينة، أو فى رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم وفضائها الكابوسى وما يفرزه من استيهامات وامتساخات وسخرية.

يختلف تشغيل الزمن العجائبى فى التناول ولكنه يهدف إلى صياغة رؤية رمزية للزمن العربى فى لحظات ماضية مرتبطة بالهزيمة والاحتلال من جهة، ثم العبث وامحاء القيم والجنون من جهة ثانية...

٣ ـ ٢ : وتمتلك الرواية العربية خصوصيتها أيضا ببناء العجائبى فى الشخصية، حيث تنمو، بدورها، داخل الواقعى وتتفاعل معه بالصراع مستثمرة وظائف الرغبة والقدرة والمعرفة وسلطة اللاشعور والتحول والامتساخ وتدخل الغيب لبناء أفعال عجائبية تؤسس لمصائر وأقدارتحير وتدهش، ولكنها تخلق واقعا ثانيا جديرا بالانتباه.

إن ارتباط الشخصيات بالعجائبى هو تثمين للتيمات بالكثافة التخييلية التى تخلق شخصية عجائبية محضة أو عادية، تؤسس لأفعال عجيبة، وفى كل الحالات استطاعت

الرواية العربية، فى العموم أن تلتقى شخوصها بالتيمات المعالجة، إضافة إلى التنوع فيهما حيث يشتغل العجائبى فى الشخصيات بأشكال كثيرة، بأن تكون مألوفة، لتحولات صادمة تؤثر فى الوعى وتخلق حالات من التحول النفسى الذى أعطى للذاكرة سلطة الخرق الزمنى وتكسير المألوف، وتصوير عوالم أخرى على أنقاض الواقع الرتيب، وكأن فضاء الاستيهام هو بناء إسفنجى لامتصاص صدمات وإحباطات الواقع المعيش. فشخصية الحاج كيان فى رواية (عرس بغل) توجد عالما كاملا من الاستيهامات والهذيان والهلوسات، فى المرحلة الثانية من تحوله الموسومة بحماية الفساد وتدخين الحشيش، بعد المرحلة الأولى الخاصة بالطهر والحلم بالمجتمع الفاضل. وعبر اللغة يفرز هذا العالم الذى يحياه الحاج كيان، خليطا من العجيب والسخرية، مستعينا لذلك بالتاريخ والأدب وظلال حركات المعتزلة والقرامطة، يخيطها بمفاعلات حاضره واستيهامات قوية هى الخيط الفاصل بين رحلتين وعالمين وشخصيتين.

ويوظف قارا فى (مدينة الرياح) الذاكرة لخلق حلم مثلث الحركات فى مواجهة ثلاث قضايا كبرى هى: العلم والحب والثورة داخل فضاء الفشل والتكرار والقدرة والقذارة والإجهاضات المتتالية.

ولتدعيم وتقوية العجائبى يستعين قارا بالطيفين وبالرحلات فى الزمان والمكان وبطاقية الاختفاء وعناصر أخرى من أجل الصراع ومواجهة قضايا كل مرحلة يحياها.

وتنزع الشخصية المحورية فى (عين الفرس) إلى الأسطورة والاختلاقات واللعب وتلغيم الحكى والمبالغة والتضخيم، على غير بناء الشخصية فى رواية (أحلام بقرة) لمحمد الهرادى[19]، ذلك أن محمد السارد يخضع لعملية تحويل بوضع دماغه البشرى فى جسم بقرة، فتتحول الأحداث إلى مسار عجائبى يقود البقرة إلى مغامرات تسير بين خطى الكوابيس وأحلام اليقظة من جهة، وبين السخرية من داخل قناع مفارق من جهة أخرى، له القدرة على حكى يخيط العجيب ضمن بنية التأليف الروائى.

وتجىء الشخصيات فى رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم[20] ذات مسحة كافكاوية تولد الكابوس والعجيب شيئا فشيئا إلى اللحظة التى يبدأ فيها السارد بأكل نفسه.

أما شخوص سليم بركات، فإنهم يحققون الفعل العجائبى بشكل تام، فهم يولدون ويشيخون فى اليوم نفسه، واللامرئيون أو الشخص ذو اليد الريشية، أو شخصيات غريبة، ملغزة تعتمد على محاورة الغيب وممارسة الاختفاء والمحاسبة وخلط الأزمنة.

إنها شخصيات ومصائر قدرية مرسومة تخييليا، وتخضع للتحول وتمارسه، وذات علاقة بالمسخ والغيب والاختفاء والموت والذاكرة والماضى والحاضر والآتى. ذلك أن حضور العجائبى مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال المحدثة؛ إذ لا يمكن وجود هذا النوع إلا بحضور شخوص أخرى واقعية تحتك بها فيؤجج الصراع بفعل محركات التحول والامتساخ الظاهرى والنفسى الداخلى، أو أدوات سحرية وغيوب، وما هو فوق طبيعى، مما يخلق واقعا آخر، مرآويا من الحلم والاستيهام والجنون مليء بالعنف والعبث والارتحالات الذهنية والفعلية؛ وهو فى هذا المستوى، يستند على ما هو غير مألوف ولا طبيعى للتحكم فى الزمن والفضاءات وخلق الحيرة وصدامية الواقعى بكل ثوابته مع مبدأ العجائبى المنظم للحكى.

٤ ـ ترتبط بنيات العجائبى فى الرواية العربية بالذات والتاريخ واللاشعور. وتحتل اللغة موقعا بؤريا فى بناء العجيب وتوجيهه انطلاقا من نسق الحوار أو المونولوج الاستيهامى، عبرهما يتنامى العجائبى ويحدد موقع الواقعى، فهو بناء لغوى ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية ـ غيبية لإيجاد حالة من الزج بالواقعى، بكل

وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة، فى المأزق. كل هذا أسس لخصيصات مميزة فى الرواية العربية، منها أن هذا العجائبى يستمد وجوده الفنى من التراث العربى والإسلامى فى جانبه السردى من حكايات وتصوف وأخبار... ومن الملل والنحل والمعتقدات الشعبية، ومن عنف الواقع وإكراهاته، فضلا عن تأثيرات المثاقفة، وهضم كل هذه المعطيات فى رؤية فنية حداثية وبنية انتقادية للظواهر الاجتماعية والفكرية والعربية.

وفى هذا السياق، يمكن تسجيل بعض الاستخلاصات المتعلقة بحضور العجائبى فى الرواية العربية، وهى عبارة عن تساؤلات تستنطق هاجس البحث عن الخصيصات المميزة:

أولا: هناك خصيصات فى الرواية العربية بشكل عام، أو متفرد فى نصوص معينة متفرقة، تطرح تساؤلا أوليا حول حداثة الخصوصية، وقدرتها على التعبير والاستشراف، بمعنى:

هل استطاعت الرواية العربية المعاصرة ربط خصيصاتها بالأفق الحداثى والوعى الثقافى؟

ثانيا: الروايات العجائبية أو المحسوبة عليها، أغلبها يعمد إلى تشغيل العجائبى باعتباره عنصراً جزئياً فى البناء العام، أما النصوص الأخرى، وهى قليلة، فتتخذ من العجائبى تيمة أساسية؛ وفى الحالتين يلاحظ أن صورة العجائبى فى الرواية العربية ترد بصيغ متفاوتة ومتعددة تحمل خطابات موازية شبه موحدة.

ثالثا: بشكل عام، يمكن اعتبار العجائبى خصيصة تمييزية فى الرواية العربية، لم يتم استثمارها بشكل موسع وكامل، وأيضا لم يتم تطويرها حتى تصبح علامة مرجعية، وذلك نظرا لغياب كم روائى فى هذا الاتجاه، بالإضافة إلى غياب نقاش نقدى يضع العجائبى ضمن قائمة الأسئلة المطروحة على الإبداع العربى.

هوامش:

١ ـ تزفيتان تودورف : **مدخل إلى الأدب العجائبى**، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، القاهرة، دار شرقيات، ط ١ ـ ١٩٩٤. ص ٦ من تقديم محمد برادة.

٢ ـ ابن منظور، ج ١١، ص ٦٩ ـ ٧٠.

٣ ـ **L'étrange et le merveilleux dans l'islam Médievale. colloque,** ed jeune Afrique, **1978,** P42.

٤ ـ زكريا القزوينى: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**. مصر، مكتبة البابى الحلبى وأولاده، ط ٥، ١٩٨٠، ص ٥.

٥ ـ الجرجانى: **كتاب التعريفات**، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٨ ص ١٥٢.

٦ ـ حمادى المسعودى، العجيب فى النصوص الدينية (مقال): مجلة **العرب والفكر العالمى**، بيروت، العدد ١٣ ـ ١٤، ربيع ١٩٧١ ص ٨٨.

٧ ـ حسنى زينة: **جغرافية الوهم**، لندن، رياض الريس، ط ١، ١٩٨٩، ص١٩٧.

٨ ـ حمادى المسعودى، ص ٨٧.

٩ ـ المرجع نفسه، ص ٨٢.

١٠ ـ T. Todorov: **Introduction à la litterature fantastique.** ed Seuil (points) 1970. (chap 3).

١١ ـ **L'étrange et le merveilleux,** idem p 6, 23, 24.

١٢ ـ تزفيتان تودورف: مرجع سابق، من التقديم ص ٨.

١٣ ـ سليم بركات فى نصوصه الروائية التالية:

ـ **فقهاء الظلام** : قبرص، منشورات الكرمل ١٩٨٥.

ـ **أرواح هندسية**، بيروت ١٩٨٧.

ـ **الريش**، نيقوسيا، بيسان ١٩٩٠.

ـ **معسكرات الأبد**، بيروت، دار التنوير ١٩٩٣.

ـ **الفلكيون فى ثلاثاء الموت** : عبور البشروش، بيروت ١٩٩٤.

ـ **الفلكيون فى أربعاء الموت** : الكون، بيروت، دار النهار ١٩٩٦.

١٤ ـ موسى ولد ابنو : **مدينة الرياح**، بيروت، دار الآداب ١٩٩٦.

١٥ ـ الميلودى شغموم: **عين الفرس**، الرباط، دار الآمان ١٩٨٨.

١٦ ـ تحيل هذه التواريخ ـ كما يقول عبدالحميد عقار ـ على الهزيمة: ٦٦١ هو تاريخ قيام دولة بنى أمية وهزيمة العدل والشورى. ٨٤٢:

استمرار محنة القائلين بخلق القرآن والتنكيل بالمعتزلة وتوقيف الاجتهاد، أي هزيمة العقل. ١٨٣٠ : تاريخ احتلال الجزائر وفقدان الاستقلال والهوية. ١٩٦٧ : هزيمة الدول العربية أمام إسرائيل.

انظر: عبدالحميد عقار: **الخطاب الروائي بالمغرب العربي**. رسالة لنيل د.د.ع، موسم ١٩٩٥ ـ ١٩٩٦ تحت إشراف أحمد اليبوري. مرقونة بكلية الآداب. الرباط. المغرب. ص ١٤٩.

١٧ ـ إلياس خوري: **أبواب المدينة**، بيروت، دار ابن رشد، ١٩٨١.

١٨ ـ الطاهر وطار: **عرس بغل**، القاهرة، سلسلة روايات الهلال، العدد ٤٧١، مارس ١٩٨٨.

١٩ ـ محمد الهرادي: **أحلام بقرة**، الدار البيضاء، دار الخطابي ١٩٨٨.

٢٠ ـ صُنع الله إبراهيم: **اللجنة**، القاهرة، دار شرقيات، ط ٦، ١٩٩١.



السمات الفنية فى رواية القمع العربية

نزيه أبو نضال*

بعد أن تحول القمع إلى ظاهرة عامة فى الحياة العربية، لها صفة الديمومة والشمول، وبعد أن تعرض ألوف الكتاب والمفكرين والفنانين لآلة القمع، وعبروا تجربة السجن والتعذيب، وعاشوا فى ظل الإرهاب والمطاردة والحصار، بعد هذا كله، لم يكن غريباً أن تتلقى المكتبة العربية هذا الفيض من الأعمال الإبداعية الروائية التى تعكس ظاهرة القمع، وتسجل تجربة السجن والمعاناة والرعب والصمود، فكان أن ظهر نوع أدبى جديد هو أدب السجون، وهذا النوع لا يقتصر على بلد عربى دون الآخر، فقد شكل ظاهرة روائية عربية، ينتشر كتابها من المحيط إلى الخليج. ورغم حداثة هذا النوع الأدبى، فإنه من الغزارة والتنوع والعمق بحيث أخذ يشكل ملامح فنية متميزة، ليس على مستوى المضمون فقط، وإنما على مستوى الشكل كذلك . مما استدعى ضرورة البحث فى السمات الفنية الخاصة بهذا النوع الروائى الجديد.

* ناقد أردنى.

تبدو الرواية لدى المتلقى عموما نصا حكائيا موازياً للواقع أو هى تشبهه كثيراً أو قليلاً، وربما كانت مجرد حكاية خيالية لاصلة لها بالواقع. أما رواية السجن فإنها تستغرق فى اليومى والتفصيلى والتسجيلى الحى، وكأنها وثيقة حقيقية أو مذكرات حميمة، فيختلط لدى المتلقى شكل الوثيقة التسجيلية مع ما يبدو كأنه بحث عن صياغة جديدة لشكل إبداعى غير مسبوق، هذا الشكل ليس رواية تشبه الحياة ولكنه الحياة نفسها تأخذ شكل الرواية.

فما السمات الفنية لرواية الحياة هذه؟

فى تقسيمه أنواع الرواية من حيث بنيتها الفنية يحدد إدوين موير ثلاثة أشكال أساسية:

ـ رواية الحدث التى ينهض البناء الأساسى فيها على الحبكة الروائية.

ـ رواية الشخصية التى يرتكز بناؤها على شخصية أو شخصيات مركزية ترتبط بها الأحداث والوقائع.

ـ الرواية الدرامية التى تتوازن فيها قيمة الحدث مع قيمة الشخصية، بحيث يرتبط كل تغيير فى تكوين الشخصية بإحداث تغيير مواز فى الحدث أو الحبكة، وفى المقابل فإن كل تغيير فى الحدث يقود بالضرورة إلى تغير فى الشخصية، فيبقى التوازن الفنى قائماً بين الطرفين.

رواية السجن عموما تندرج أساساً فى إطار الرواية الدرامية، وحيث السجين أو المعتقل هو ذاته الحدث فى حالة الفعل والحركة. إنه الحياة فى ذروة احتدام الصراع بين الحدود القصوى لمكوناتها فى مكان ضيق: الضحية فى مجابهة الجلاد، المناضل الأعزل المدجج بقناعاته والمسكون بعناصر الضعف الإنسانى المشروع فى مواجهة المحقق والسجان المدججين بكل آلات البطش والتنكيل، الخضوع البهيمى للغرائز البدائية الأولى أو التشبث النبيل والبهى بصمود الروح، وبالارتقاء بالكائن الإنسانى نحو غد أجمل.

إن رواية السجن من حيث هى تعبير حار ومتوتر للرواية الدرامية تسجل التجربة الإنسانية الكاملة للحدث من خلال الشخصيات ذاتها انطلاقاً من التوغل التفصيلى فى التجربة الحية. غير أن الزنزانة بوصفها مكانا محددا ليست هى الموقع الوحيد للصراع، فمن حيث الجوهر لافرق هناك بين مواطن مسجون فى زنزانة وآخر مسكون بالرعب خارجها، فآلة القمع واحدة، وتطال الجميع، سواء باستخدام السوط أو التهديد به، ولايتبقى أمام هذا المواطن من خيار ـ سواء داخل السجن أو خارجه ـ سوى الصمود أو السقوط.

إن رواية (الآن هنا) لعبد الرحمن منيف تقدم نموذجاً لهذا الصراع المفتوح بين المواطن والجلاد فى أشد لحظاته كثافة ودموية وجنوناً. وهذه التجربة الحية هى نقطة الارتكاز فى مختلف الأعمال الروائية والوثائقية التى تتناول تجربة السجن، ولكن الروائى وهو مستنزف فى اليوميات الصغيرة والجزئية يرفض أن تكون تجربته بالغة القسوة مجرد (حكى) عن وقائع بعينها أو عن شخص بذاته، حتى ولوكان هو الراوى ذاته، المكتوى بهذه التجربة، إنه يسعى لكى تكون كذلك تجريداً لمغزى أوسع بكثير ولقضية أخطر وأكبر هى قضية حرية الإنسان.

هذا الاستغراق التفصيلى فى المحدد والسعى فى الوقت نفسه للمجرد هو إحدى سمات رواية السجن وواحدة من إشكالاتها الفنية.

وهذا الإشكال يتقاطع مع إشكال مقارب وهو إلحاح الكاتب على أن يدعم نصه الروائى بالوثائق التسجيلية، باعتبارها براهين وأدلة دامغة تكشف حجم معاناته الإنسانية من جهة، وتدين من جهة ثانية البشاعات المرعبة التى تمارسها سلطة المحقق/ الجلاد/ السجان.

فكيف ينجو الكاتب من سطوة تزاحم الوثائق ليحفظ للرواية شرطها الفنى؟ ليس باعتبار هذا الشرط نسقاً روائياً ملزماً، ولكن حتى لاتكون الرواية مجرد ركام من التفاصيل والمذكرات الوثائقية التى تجعل الكاتب يقول كل شئ، فتكون النتيجة فنياً أن لايقول شيئاً، كما لاحظنا ذلك جزئياً فى ثلاثية شريف حتاته، و(الحقد الأسود) لشاكر خصباك.

ولعل ما يتسق مع هذا الإشكال الفنى ميل الكاتب أحياناً إلى تضخيم بعض الظواهر والتعبير عنها بحرارة فائضة، مما يحدث نوعاً من الخلل فى عملية الإرسال الإبداعى، فلا يتحقق التوازن الفنى المطلوب بين ما يسميه الأسلوبيون بالشحنة المنطقية والإمتاع عبر الشحنة العاطفية أو الوجدانية.

إن مصدر الخلل فى تقديرنا ينطلق من أن الكاتب يصدر أساساً عن موقف إيديولوجى أو أخلاقى يريد التعبير عنه، كما رأينا ذلك فى تضخيم الأبطال السجناء المرحلين فى (قطار) صلاح حافظ، أو فى مدى سطوة وقوة «حميدة» بطل (المستنقعات الضوئية) لإسماعيل فهد إسماعيل، أو فى تضخيم حجم معاناة وعذاب ضمير (العسكرى الأسود) ليوسف إدريس، وكذلك فى دور المحقق مجدى ومعاناته العائلية فى رواية (البصقة) لرفعت السعيد، أو فى الإيغال المتكرر والمضخم إلى حد الإفراط فى تصوير أساليب التعذيب وأشكاله فى رواية عبدالرحمن منيف (الآن هنا) أو (شرق المتوسط مرة أخرى).

المكان والزمان :

السجن، من حيث هو مكان روائى، ضيق ومحدود، ولكن الرواية حرة فى الزمان. والأمكنة الضيقة عموماً تكسب الصراع الدرامى حدته وتعجل من انسياب الزمن وتزيده وضوحاً، مما يجعل العمل الروائى شديد التوتر.

غير أن الزمن فى رواية السجن زمن داخلى ولاعلاقة له بعقارب الساعة، وهنا بالضبط تكمن نقطة الافتراق الأساسية بين رواية السجن الدرامية و الرواية التسجيلية. فرغم أن رواية السجن تحرص كثيراً على التوثيق المعلوماتى الدقيق حتى إنها تأخذ أحياناً شكل مرافعة معززة بالأدلة والبراهين الدامغة، فإن الزمن الروائى فيها يظل من طبيعة مختلفة عن زمن عقارب الساعة فى الرواية التسجيلية عموماً، كما فى (الحرب والسلام) لتولستوى أو الأجزاء التسجيلية فى «بؤساء» فكتور هيجو. فالزمن هنا يمكن أن يرى من نقطة ثابتة خارجية، كما يقول موير، أما الزمن فى رواية السجن فهو زمن نسبى يرتبط بالتداعيات والمشاعر الداخلية للسجين السياسى.

الزمن الداخلى فى رواية السجن ترك بصماته الواضحة على بنيتها الدرامية وشكل إحدى سماته الفنية، وذلك عن طريق تجاوز شكل النسق الروائى الكلاسيكى المألوف القائم أساساً على قانون السببية والمتصالح أصلا مع نمط العلاقات والمفاهيم الأخلاقية السائدة، كما تقول فرجينيا وولف.

ولقد لاحظنا منذ صدور (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم (١٩٦٩) أن كتابة السجن الروائية عموماً أخذت تدمر الشكل الفنى للرواية من حيث هو نسق لكى تعيد إنتاج تجربة الحياة نفسها بوصفها شكلا روائيا جديدا، ليس من أجل تكريسه نسقا مختلفاً، كما قلنا، بل من أجل مجاوزة مفهوم النسق نفسه. وهنا، بالضبط، تتجلى نقطة التقاطع الكبرى بين رواية السجن ورواية الحداثة عموماً، وذلك باستخدام التقطيع الزمانى والمكانى حتى عند شريف حتاته الأقرب إلى الرواية السردية، وكذلك فى عمليات المونتاج، التداعيات، الاسترجاعات ، الارتدادات، القصقصة والإضافة البرانية على طريقة الكولاج فى الفن التشكيلى، كما عند صلاح عيسى ومجيد طوبيا، وغالب هلسا جزئياً، وكذلك فى تعدد الأصوات الروائية كما عند عبدالرحمن منيف فى (شرق المتوسط) ـ الأولى والثانية ـ، وشاكر خصباك فى (الحقد الأسود) وفى كسر حاجز الزمن وازدواجية الشخصية كما فى (مجموعة شهادات) لصلاح عيسى.

وإذا كانت مضامين الرواية تترك بصماتها على شكلها الفنى، فإن الاهتمام اللاحق بالوسيلة التعبيرية والانشغال الفنى الهائل بها سيحدث تغييراً فى المضمون مماثلاً للتغيير التقنى الذى قام به الكاتب. وتأثير الشكل على المضمون، هذا ما لاحظه مارك شور عند دراسة جيمس جويس فى مقالته: «التكنيك بوصفه كشفاً».

إن هذه الجدلية كان يمكن أن تترك آثاراً سلبية أكثر عمقاً على رواية السجن العربية عموماً خاصة بالنسبة إلى مسألة التوصيل بين المبدع والمتلقى، غير أن الخنادق السياسية والإيديولوجية لمبدعى رواية السجن قد تركت مثل هذه الآثار السلبية فى أضيق نطاق، كما نلاحظ ذلك عند صنع الله إبراهيم.

البحث عن الحرية
فى الانفلات من الشكل الكلاسيكى:

ليس من السهل أن نضع حدوداً فاصلة بين الشكل الفنى للرواية العربية عموماً ورواية القمع. إلا أن هذه الصعوبة لاتعنى، كما رأينا ، استحالة تلمس مستحدثات شكلية متميزة فى رواية السجن. ففى ظل واقع القمع والإرهاب الذى يعيشه الكاتب العربى، وفى ظل معاناة تجربة السجن المعيشة أو المتخيلة، لايبحث الروائى عن مجاوزته الواقع على مستوى المضمون فقط، ولكنه يبحث كذلك عن المجاوزة على مستوى الشكل.

على صعيد الواقع العملى يبحث عن حرية تبدو مستحيلة، ولهذا فإنه يسعى إلى تحقيق حريته بمحاولة الانفلات من الشكل الكلاسيكى للرواية باتجاه شكل فنى جديد. وهذه المحاولات للانفلات من أسر الأشكال الفنية الكلاسيكية وقيودها ، هى بالوعى أو باللاوعى محاولة للوصول إلى مواز لحرية المضمون بامتلاك حرية الشكل.

فعلى المستوى النفسى فإن الروائى فى لحظة الإبداع، وللتعبير عن كثافة تجربة السجن ومعاناته، يقوم بعملية تكسير للقيود والأغلال بالمعنيين المادى والمعنوى، غير أن وقائع الرعب والإرهاب والقيود هى فوق طاقة الروائى الإنسان، فيقوم الروائى المبدع بتحقيق توازنه بتكسير قيود الشكل الفنى.

التوتر الإبداعى هنا على صلة وثيقة بمسألة الشكل الفنى. فالفنان عموماً يقوم من خلال عمله الإبداعى بعملية تفريغ لشحنات التوتر عنده، وهو يحقق توازنه النفسى عند الانتهاء من إنجاز عمله الفنى: القصيدة أو اللوحة، أو الرواية.. إلخ. أما الروائى الذى يسجل تجربة السجن من خلال عمل إبداعى، فإنه بسبب خصوصية التجربة وكثافتها وعمقها، وحجم المعاناة فيها، لايفرغ شحنات توتره ويحقق بالتالى توازنه النفسى بمجرد السرد الروائى الكلاسيكى للتجربة، فنجده يقوم بعملية تكسير للشكل الكلاسيكى وقيوده الموازية لقيود السجن ، فيصل إلى التوازن النفسى الطبيعى لنهاية كل عمل فنى. وهذه الانفلاتات من الشكل الكلاسيكى للرواية العربية تقود بالنتيجة إلى شكل فنى جديد، وربما إلى أشكال فنية جديدة. ولكن كيف يأخذ هذا الشكل سمة عامة تندرج فى إطارها مجموعة الأعمال الإبداعية لرواية القمع العربية.

هنا نصل إلى تماثل التجربة لدى أدباء السجون من جهة وإلى تماثل مهادهم الثقافى والفنى فى إطار الرواية الكلاسيكية من جهة ثانية.

إن دراستنا الموسعة لأدب السجون أوصلتنا إلى جملة حقائق:

فأشكال التعذيب ومراحله وأساليبه تكاد تكون واحدة، ومعاناة السجناء وعذابهم وبطولتهم، ولحظات ضعفهم وصمودهم، وهواجسهم وأحلامهم وأفكارهم، هى الأخرى تكاد تكون واحدة، رغم اختلاف الانتماءات والمواقع الفكرية والسياسية. إن السجن يختزل المعادلة بين طرفى الصراع وفق قانون بسيط ومباشر:

المناضل الضحية فى مواجهة سلطة الجلاد.

وفى إطار هذه المعادلة تختفى التفاصيل والتباينات والاختلافات بين سجين وآخر وبين جلاد وآخر، فتكون النتيجة أن تتماثل التجربة لتعبر عن نفسها بالتالى على المستوى الفنى والإبداعى بتماثل الأشكال الروائية فى أدب السجون.

غير أن هذا التماثل لايعنى بالتأكيد وجود علاقة ميكانيكية تنتج قطعاً متطابقة الأشكال والحجوم والمكونات ، فالحياة الإنسانية أكثر تعقيدا وتنوعاً وتبايناً فى الأساليب والتقنيات وزوايا التناول والخبرات الفنية والقناعات الإيديولوجية.. إلخ. غير أن هذه التفاوتات لاتعنى عدم وجود سمات فنية مشتركة فى أدب السجون، ومحاولتنا هنا تلمس هذا المشترك فى الشكل الفنى فى رواية القمع العربية.

تندرج مجموعة الأعمال التى تتحدث عن تجربة السجن تحت عنوانين رئيسيين:

- الوثيقة
- الرواية الفنية.

ويتناول العنوان الأول كما هو واضح التجربة الحقيقية للكاتب كما عاشها، بالأسماء والتواريخ والحوادث، وهى أقرب ما تكون إلى المذكرات أو الشهادات:

ومن بين هذه الأعمال الوثائقية:

(أبو زعبل) لإلهام سيف النصر.

(الأقدام العارية) لطاهر عبدالحكيم.

(السجن الوطن) لفريدة النقاش.

(دفاتر فلسطينية) لمعين بسيسو.

(مذكرات على جدران زنزانة) لغازى الخليلى... إلخ.

أما الأعمال الروائية الفنية، وهى موضوع هذه الدراسة، فتبرز من بينها روايات شريف حتاته وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى وصلاح حافظ ومجيد طوبيا وإبراهيم عبدالحليم وصلاح عيسى وعبدالرحمن منيف وإسماعيل فهد إسماعيل وعبدالمجيد الربيعى ونبيل سليمان وفاضل العزاوى وغيرهم.

غير أن هذا التقسيم بين الوثيقة والرواية حين نتناوله على مستوى الشكل الفنى فإن العديد من ملامحه تتداخل وتضيع. فنجد الوثيقة أو الشهادة أو المذكرات الحقيقية تتلمس الشكل الروائى من حيث الأسلوب والبناء ورسم الشخصيات، فتكاد الوثيقة تصل إلى مستوى العمل الفنى. بينما نجد فى المقابل أن الرواية الفنية تتلمس شكل الوثيقة أو الشهادة، مما يجعل المتلقى فى حيرة حقيقية عما يقرأ، هل هو عمل روائى أو مذكرات شخصية. وهذا الالتباس الذى يقع فيه القارئ لايتأتى عن مجرد معرفته بأن الكاتب قد عاش تجربة السجن، وإنما من الشكل الفنى الذى يتوخاه الكاتب لإيصال العمل الفنى إلى مستوى الوثيقة.

وأمام هذا التداخل الفنى بين القسمين نجد أن الأكثر صوابا إطلاق تسمية الرواية التسجيلية على القسم الأول، وإطلاق تسمية الوثيقة الروائية على القسم الثانى.

ما سر هذا التداخل بين الوثيقة والرواية؟

إن كاتب الوثيقة وهو يسجل الوقائع التى عاشها، لايكتفى بمجرد الوصف التفصيلى للأحداث، وإنما يريد أن يسجل حجم المعاناة الإنسانية التى عبرها فى تجربة السجن، وهو يريد أن يجاوز ذاته بما هو فرد وتقديم نفسه نموذجاً إنسانيا أو رمزاً لقضية، ولكى يصل إلى هذا التجريد يلجأ إلى البعد الفنى، بكل ما يحمله هذا المستوى من إيحاءات وشحنات تعبيرية لها خاصية الوصول والتأثير المكثف فى وجدان المتلقى وتغييره. فالفن فى التحليل النهائى لايستهدف مجرد السرد الإبداعى وإنما يتوخى أساساً تغيير الإنسان. وهذا الهاجس أكثر وضوحاً ومباشرة فى رواية السجن. إن عملية الارتقاء بالوثيقة إلى مستوى الفن تتم على أرضية حقائق مادية محددة ومقنعة وحيثيات مدعمة بالأرقام والتواريخ والأسماء فتبقى الوقائع الحقيقية حية فى ذهن المتلقى، ولكنها تسعى إلى الاعتناء بالشكل الإبداعى الفنى لتصبح أكثر وصولاً وتأثيراً. فى المقابل نجد أن الرواية الإبداعية تتوسل شكل الوثيقة للوصول إلى مستوى أعلى من الإقناع بواقعية الأحداث التى يرويها العمل الفنى. الكاتب الروائى يعكس أساساً تجربته ومعاناته الشخصية فى السجن، وهو يكتب تحت وطاة القمع المتواصل الذى يعيشه خارج السجن وداخله على السواء، وهو لذلك لايكتفى بتقديم عمل إبداعى مواز لتجربته الحية، ولكنه يريد أن يصرخ: هذا أنا.. هؤلاء أنتم، وأن يشير بأصابعه إلى مصدر القمع المقيم، أن يتهم ويدين ويحرض، وأن يدافع عن قضيته، وأن يشن الهجوم على أعدائها. ولأن الكاتب مشدود بآلاف الوشائج إلى الوقائع الفعلية التى يرويها فى سياق روائى فإننا نجده يلجأ إلى الأسلوب التسجيلى وإلى شكل الوثيقة والشهادة الحية. من هنا وجدنا صلاح عيسى فى روايته (شهادات لخدمة تاريخ زماننا) يستخدم قصاصات الصحف وما تنقله من أخبار وحوادث واقعية. كما وجدنا جمال الغيطانى فى روايته (الزينى بركات) يفتح ملفات القمع فى أجهزة المخابرات ويسجل ما تحويه من أساليب وخطط.

وفى رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا نجده يتحول إلى كاتب تحقيق صحفى ويستخدم نصوصاً من كتب التاريخ.

وفى معظم الأعمال الوثائقية والإبداعية نجد التفاصيل اليومية ذاتها عن حياة السجن ومعاناة السجين وأشكال التعذيب وشخصية المحقق والجلاد والمخبر.. إلخ. فيستحيل التمييز بين ما هو روائى وما هو توثيقى. ونجد أحياناً أن حوادث بعينها يرويها كاتب بوصفها جزءا من التجربة الواقعية التى عاشها، يعيد كاتب آخر استخدامها فى رواية فنية. وشخصية (الدكتور عزيز) التى قدمها الدكتور شريف حتاته فى ثلاثيته: (العين ذات الجفن المعدنية) و(جناحان للريح) و(الهزيمة) نكتشف من خلال الوثائق الأخرى أنها هى نفسها شخصية الدكتور حتاتة. فنلتقى بها مرة باعتبارها شخصية روائية ثم لانلبث أن نلتقى بها بوصفها شخصية حقيقية مع تغير الأسماء فقط. وقد وجدنا هذا التداخل فى رواية (القطار) لصلاح حافظ و(دفاتر فلسطينية) لمعين بسيسو، و(أبو زعبل) لإلهام سيف النصر.

هكذا نجد أن طموح الوثيقة للارتقاء إلى مستوى العمل الفنى، وطموح العمل الفنى للارتقاء إلى مستوى الوثيقة، قد أدى إلى هذا التداخل بين القسمين إلى درجة تكاد تضيع فيها الحدود الفنية بينهما. وهنا نصل إلى السمة

الأساسية التى تميز الأعمال الروائية الإبداعية فى أدب السجون على مستوى التقنية والشكل الفنى وهى السمة التوثيقية أو الرواية الوثائقية.

يتخذ الجانب التوثيقى فى رواية القمع العربية أشكالاً متنوعة بتنوع الموضوعات والأساليب والأزمنة والأمكنة، وهو ـ أى الجانب التوثيقى ـ يطال بنية الرواية بمجموعها من حيث اللغة والأحداث والتفاصيل، وكذلك بالاستعانة بمواد وثائقية وادخالها فى جسم العمل الفنى.

فى رواية (الزينى بركات) تحول جمال الغيطانى إلى باحث تاريخى كما سنرى عند دراسة روايته نموذجاً لرواية السجن .

وإمعاناً فى الجانب التوثيقى يسجل الغيطانى المراسلات بين كبار بصاصى السلطة، كما يسجل التقارير التى يرفعها صغار البصاصين إلى رؤسائهم. وهو لايكتفى بذلك بل يسجل وقائع مؤتمر عالمى عقد بين عدد من أجهزة المخابرات فى العالم، ويورد ما جاء فيه من دراسات وخطط حول التجربة التاريخية لعمل البصاصين ومشاريعهم المستقبلية وما استحدثوه من وسائل متطورة فى التحقيق والتعذيب.. إلخ. والغيطانى، وهو يقوم بهذا العمل التوثيقى الهائل، يظل محافظاً على الشروط الأساسية فى البناء الروائى والتطور الدرامى للشخصيات ومواقفها فى سياق الأحداث ومتغيراتها. ولكنه ـ وهنا الإضافة الفنية التى يحققها ـ يمنح العمل الروائى يقين الحقيقة التاريخية الموثقة بلغة المؤرخ.

(مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا):

إذا كان (الزينى بركات) قد استخدم لغة الوثيقة، فإن صلاح عيسى فى روايته (مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا) قد استخدم الوثيقة نفسها فى صلب عمله الفنى. هذه الوثيقة هى قصاصات الصحف التى تسجل أخباراً عادية خارج اهتمامات المانشيت والصفحة الأولى، ولكنها تعكس الواقع المأساوى للحضارة المعاصرة، وهو لايكتفى بإيراد هذه الأخبار ولكنه ينقلها إلى الرواية بالصورة الزينكوغرافية، وهذه عينة من هذه القصاصات:

سان فرانسيسكو فى ١٥ ى. ب. م.

نشرت مجلة «وورلد ميديكال نيوز» الطبية مقالاً عن عقار جديد تم استخدامه مع أكثر من ١٥٠ مريضاً فى مستشفيين بولاية كاليفورنيا الأميركية ويسمى «عقار الخوف» الذى يحقن به المريض فيعمل على سرعة استرخاء العضلات، ويشل الجسم نهائياً، ويجعل المريض يشعر أنه على وشك الموت. وذكرت المجلة أن التأثير على المريض خلال حالة الرعب تلك، يمكن أن يفيد فى مجالات متعددة، منها التحقيقات والاستجوابات، وخاصة مع المنتمين للمعارضة.

(الأهرام ١٦ أكتوبر ١٩٧٠)

لاحظ المؤتمر الطبى الذى عقد فى ألمانيا وصدرت قراراته فى الأسبوع الماضى أن الإنسان فى الدنيا يعيش فى حالة خوف.. وقد دلت الأرقام على أن هناك ٧٢٪ من الناس خائفون بلا سبب واضح.

(الأخبار ٢ ديسمبر ١٩٧٠)

لندن فى ٢٩ خاص للأهرام (ن. ى. ت.)

أعلنت منظمة العفو الدولية فى تقرير لها بعنوان وجه الاضطهاد فى عام ١٩٧٠ أن هناك ٢٥٠ ألف معتقل سياسى فى مختلف بلاد العالم أطلقت عليهم المنظمة «المسجونين بسبب ضمائرهم».

(الأهرام ٣٠ يونيو ١٩٧٠)

الرياض فى ٢١ ـ و. م. ف

أقيمت الصلاة فى مساجد المملكة العربية السعودية خلال الأيام الماضية على أوامر الملك فيصل للابتهال إلى الله لكى يسقط المطر فى البلاد. وقد شارك الملك وكبار مستشاريه فى صلاة الاستسقاء التى أقيمت فى جامع الرياض.

(الأهرام ٢٢ نوفمبر ١٩٧٠)

فورت بيرس (ولاية فلوريدا) فى ٢٤ م. ب. ى. ب.

شهدت مدينة فورت بيرس الأميركية مأساة جندى زنجى قتيل تطارده العنصرية البيضاء فى المجتمع الأميركى حتى بعد أن لقى مصرعه وهو يحارب فى صفوف الجيش الأميركى فى فيتنام، فقد رفضت سلطات مقبرة المدينة السماح بدفنه لأنه زنجى.

ولازالت جثة الجندى فى المشرحة بانتظار صدور حكم قضائى بدفنه.

(الأهرام ٢٥ أغسطس ١٩٧٠)

ومن صابر سعيد إلى الزوجة والأخوة والوالدين نجاة ويونس. احتسبت عند الله شقيقى عبدالمنعم. طمئنونا أين أنتم، راسلونا عن طريق الصليب الأحمر..

(مقتطفات من برنامج «ألف سلام»

صوت العرب من القاهرة ١٥ يوليو ١٩٦٧)

هذه بعض العينات من أخبار الصحف التى يضمنها صلاح عيسى بوصفها شهادات على زماننا، وهو لايكتفى بذلك بل يرسم صورة عن تناسخ الرعب والبشاعة فى تاريخنا كله، فبطل الرواية (شوقى عطية السباعى) مصاب بحالة انفصام فى الشخصية ويعالج عند طبيب السجن، أما شخصيته الأخرى فهى (محمود السفروت)، وكلاهما هو نفسه صلاح عيسى.

هذا التركيب المعقد من الشخصيات أو الشخصية الواحدة أتاح للكاتب على المستوى الفنى مشروعية اختراق الزمن العادى وتقمص أدوار مختلفة فى مراحل زمنية متباعدة، (فمحمود السفروت) السجين فى مصر عام ١٩٧٠ هو نفسه نزيل أحد المعتقلات النازية وحبيب (الماروزا) الألمانية رغم أنه كان طفلاً آنذاك، كما أنه يتراسل مع (نفيسة المرادية) فى زمن المماليك ونابليون.

صلاح عيسى يسجل التناسخ التاريخى للقمع والرعب، كما يسجل واقعه الراهن من خلال قصاصات الصحف بوصفه إحدى الظواهر الطبيعية لهذا العصر الأشد قبحاً وبشاعة.

هذه الشخصية الفنية التركيبية التى يقدمها صلاح عيسى تختلط فيها الحقيقة بأجواء الهلوسة والكوابيس الكافكوية:

عالم الواقع وشخصياته = الوثيقة = صلاح عيسى.

العالم المتخيل = الهلوسة والاختراقات الزمنية = السباعى = السفروت. هذا المزج الفنى فى بناء الشخصيات يقابله على مستوى السرد الفنى للحوادث مزج آخر بين الوقائع فى الزمان والمكان بتناوب مدهش:

فى الزنزانة قمت لأشرب، آنيتان صغيرتان فى ركن المكان فى إحداهما ما تبولته فى اليومين الماضيين كان مركزاً ذا رائحة نفاذة، فى المواجهة كان الآخر.

«فتحت الثلاجة هبت ريح مثلجة رطبت جسدى... على زجاجات المياه رذاذ خفيف».

تحرك المفتاح فى قفل الزنزانة، احترقت شعرة سوداء أخرى فى مقدمة رأسى:

«رفعت رأسى وجدتها أمامى فجأة: جارتى..»

تحرك المفتاح فى القفل أربع مرات، احترقت شعرة سوداء فى مقدمة رأسى، هذه المرة قال الصوت: ـ كف عن تفكيرك القذر ـ

فكرت فى أن أستحم ، تلبد العرق فوق جسدى طبقات، تلبد الشعر فيه.

«انساب الماء من الدش غزيراً.. كانت هى فى الركن .. قبلتها استنامت لقبلتى.. كان الماء ينهمر فوقنا، بحر ساكن كحلم ، زورقنا ناشر أشرعته، غطست أبحث عن اللؤلؤة فى الأعماق».

البطل يهرب من لحظة الرعب فى الزنزانة إلى لحظة فرح وطمأنينة مع حبيبته. إنه يبحث عن توازنه النفسى خوف السقوط والانهيار. صلاح عيسى يحقق ذلك على المستوى الفنى بهذا المزج والتداعى بين عالم السجن وعالم الحرية.

وهذا التركيب الفنى فى السرد المتداخل زمنياً ومكانياً نجده عند عبدالرحمن الربيعى فى رواية (الوشم) وإسماعيل فهد إسماعيل فى روايتى (الحبل) و(ملف الحادثة ٦٧) وكذلك فى رواية (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم.

فلماذا تلجأ رواية القمع العربية إلى هذا التداخل الفنى؟ إن كثافة التجربة وحجم المعاناة التى يعيشها الروائى لحظة إبداعه الفنى تجعل المسافة الزمنية والمكانية بين زمن الرواية وزمن كتابتها يتقلص إلى حد الاختفاء، فيما تتشابه على مستوى المكان حالة السجن والحصار والقمع بين السجن الصغير والسجن الكبير.

هذا الاختلاط الزمانى والمكانى، أو قل وحدتهما على المستوى النفسى، ينعكس فنيا خلال عملية السرد الروائى بهذا التداخل الذى وجدناه عند صلاح عيسى وغيره من الروائيين.

سيطول بنا المجال طويلاً لو تابعنا الجانب التوثيقى أو التسجيلى فى رواية القمع العربية ، ولهذا سنكتفى بإشارات سريعة لعدد منها:

(عن العقارب والحب والطب والمساجين)

هذه الرواية لإبراهيم عبدالحليم يسجل فيها يومياته ومشاهداته فى السجن، كما ينقل واقع العلاقات بين المساجين بعضهم و بعض، وبين المساجين والسجانين، وبينهم وبين إدارة السجن وأطبائه.. إلخ.

والوقائع هنا مسجلة بوصفها حقائق معيشة بالأسماء والتفاصيل والأرقام ، ولكن إبراهيم عبدالحليم يصوغ ذلك كله فى قالب روائى متكامل، مما يجعل من عمله الفنى الأقرب إلى الأدب التسجيلى كما عرفناه عند بيتر فايس وإن استخدم فايس لغة المسرحية فيما استخدم عبدالحليم لغة الرواية.

(الهؤلاء)

تنتمى رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا إلى أسلوب (الفنتازيا) ولكن بلغة الكوميديا السوداء . ويستخدم طوبيا فى روايته شكل الريبورتاج الصحفى خلال تجواله الطويل على جميع مراكز الشرطة فى بلدة (إيبوط) للحصول على صكوك براءته. وخلال سرده الوقائع الغريبة التى يمر بها يضمن عمله الفنى مقتطفات من كتب التاريخ ليؤكد من خلالها استمرار أزمة مصر وعذاب الإنسان فيها لاستمرار حالة القهر والقمع.

(ملف الحادثة ٦٧)

فى رواية (ملف الحادثة ٦٧) يلجأ إسماعيل فهد إسماعيل إلى شكل الحوار المسرحى لينقل من خلاله وقائع التحقيق مع المواطن الفلسطينى المتهم بارتكاب جريمة قتل فى ملف أعطى الرقم ٦٧ بدلالة رمزية واضحة للإشارة إلى هزيمة حزيران. وخلال جلسات التحقيق والتعذيب الطويلة يتدخل (المذياع) بوصفه أحد الأبطال الرئيسيين فى الحوار لتنقل من خلاله البلاغات العسكرية والتصريحات السياسية ، ويتداخل ما يبثه المذياع مع وقائع التحقيق فى بناء درامى متكامل.

(شرق المتوسط)

لعل رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف الأكثر انسجاماً مع الرواية الكلاسيكية العربية، غير أن ما يميزها على المستوى التوثيقى أمران:

الأول : تعدد الأصوات الروائية وتناوبها عبر فصول الرواية الستة لتنقل وجهى التجربة داخل وخارج السجن .

الثاني: الوصف التفصيلى لمعاناة السجين وما يلاقيه من صنوف التعذيب ، وما يمر به من حالات الصمود والضعف.

وينطبق ذلك أيضاً على رواية (السجن) لنبيل سليمان، ورواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوى.

(القطــــار)

خلال عملية نقل المعتقلين السياسيين من سجون القاهرة إلى معتقل الواحات فى نهاية الخمسينيات يتسرب الخبر إلى أسر المعتقلين فيجتمعون عند محطة السكة الحديد فى ميدان رمسيس ليودعوا أبناءهم بنظرة أخيرة، فيتحول مركز المحطة إلى ما يشبه التظاهرة.

هذه الحادثة التى تمت بالفعل ، يتناولها صلاح حافظ فى روايته (القطار) ويبنى عليها عملاً فنياً متكاملاً حين يحول القطار إلى ظاهرة ثورية متحركة تعبر المدن والأرياف والقرى المصرية وتثير الناس فى كل مكان. يوظف صلاح حافظ واقعة حقيقية وجزئية فيعممها فى عمل روائى فيمزج ما حدث بالفعل بالمتخيل حدوثه أو ما يجب أن يحدث.

الـرمـــز:

فى ظل حالة القمع والحصار والمطاردة وقوانين الرقابة يكون من البديهى أن يلجأ الأدباء إلى الرمز للتعبير عن تجربتهم. غير أن الرمز فى رواية القمع العربية ينحو باتجاه واضح إلى المباشرة، فالكاتب لا يستطيع أن ينفلت من حجم التشابه بين تجربته وأى رمز أو أسلوب يلجأ إليه للتعبير عن هذه التجربة، ومن هنا يأخذ الرمز مستوى الإضافة الفنية لشحن الرواية بالإيحاءات والدلالات.

فى روايته (بحثا عن مدينة أخرى) يستخدم محيى الدين زنكنة الفندق رمزاً للسجن.

بينما يستخدم جمال الغيطانى الرمز التاريخى، من زمن المماليك ليؤشر على زمن القمع الراهن. يحيل الدكتور شريف حتاته فى ثلاثيته (العين ذات الجفن المعدنية) و(جناحان للريح) و(الهزيمة) الوقائع التى عاشها فى الستينيات إلى زمن مضى فى عهد الملكية فيما يرمز مجيد طوبيا فى روايته (الهؤلاء) لمصر ببلد وهمى اسمه (إيبوط) و(قطار) صلاح حافظ يكون رمزاً للثورة ويكون «السجن» عند نبيل سليمان رمزاً للمجتمع بينما جبل «المرام» هو الحرية المرتجاة.

ويأخذ الرمز شكله المباشر كذلك فى رواية إسماعيل فهد إسماعيل (ملف الحادثة ٦٧) للإشارة إلى أسباب هزيمة حزيران. أما فى روايته الثانية (الحبل) فإنه يستخدم الحبل رمزاً لصدمة الوعى التى تعيد البطل من حالة تمرده اليائس وانتقامه اللا مجدى إلى حالة الصحو والالتزام.

فى بناء الشخصية:

ربما كان أبرز إضافات أدب السجون للرواية العربية هو هذا البناء الدرامى للشخصيات، ذلك أن الروائى لاينطلق من نماذج متخيلة لأبطال يمارسون حياتهم وعواطفهم ومواقفهم ضمن سلوك نمطى يفرضه الكاتب من الخارج، لأنه يسجل تجربة إنسانية حقيقية بكل ما يعتريها من عوامل الصمود والانهيار.

الشخصية فى أدب السجون لا تعيش حياة عادية ولا تمارس ذلك النوع من السلوك الطبيعى أو الروتينى، ولكنها تعيش تجربة أخرى عظيمة ومعاناة مكثفة فى مواجهة المحقق والجلاد والسجن والتعذيب، مما يتيح لأعمق النوازع والمكونات الإنسانية أن تستيقظ وتتفاعل فى إطار هذه العلاقة الدموية بين الإنسان والجلاد.

لهذا نجد الشخصيات فى رواية القمع العربية دائما حية وفنية ومتحركة صعودا وهبوطا، ضعفا وقوة، أملا ويأسا، صمودا وسقوطا. إنها شخصيات درامية بالمعنى الفنى الكامل. هكذا نجد «رجب إسماعيل» فى (شرق المتوسط) تتجاذبه حالات الصمود ثم الانهيار فالتماسك ثانية.

وهكذا يعيش المدرس «حسين عبداللطيف» فى رواية (المدن الساحلية) لمحمد كامل الخطيب فى أزمة المعاناة والمطاردة والأجواء الكابوسية الكافكوية التى توصله إلى الجنون وها هو «كريم الناصرى» فى (وشم) عبدالرحمن الربيعى يعيش تمزقاته وانهياراته داخل السجن وخارجه ويسقط «الدكتور عزيز» بطل ثلاثية شريف حتاته بعد معاناة الصمود والفرار من السجن. ويعيش «وهب» فى (سجن) نبيل سليمان حالة الصمود والتردد وينهار «الشاعر» فى رواية (الحبل) لأنه يخاف أن تقلع أظافره كما فعلوا مع زميله فى السجن ولكنه يتماسك ثانية.

ويتشوه «سعيد الجهيني» في (الزيني بركات) لأن قوة القمع أقوى من صمود الإنسان.

ولا يقتصر الفني في بناء الشخصيات على أولئك الذين عبروا تجربة السجن والتعذيب، ولكنه يطال كذلك الطرف الآخر من المعادلة: المخبر والجلاد والمحقق والسجان، فهذه الشخصيات نجدها بدورها على درجة كبيرة من العمق والتركيب الدرامي المعقد، فالجلاد ليس محض سوط، والمحقق ليس محض وظيفة والمخبر ليس محض عيون وآذان وكاتب تقارير، والسجان ليس محض حارس، ولكنهم جميعا كائنات بشرية تعاني وتتعذب وتعيش همومها وإشكالاتها عبر علاقتها بالمعتقلين وعبر علاقتها بأسرها وبالرؤساء وبالوظيفة ولقمة العيش.

هكذا نجد المحقق «مجدي» في رواية (البصمة) لرفعت السعيد يعيش أزمته الحياتية من خلال علاقته بزوجه الثرية من جهة، ومن خلال علاقته بالمتهم الدكتور مدحت سالم والمتهمة الفلسطينية سناء الحوراني من جهة ثانية، ومن خلال علاقته بمرءوسيه ورؤسائه من جهة ثالثة، فيعيش حالة من «المرارة تكفيه ألف عام».

والبصاص أو المخبر «عمر بن عدى» في رواية (الزيني بركات) يتحول إلى عين للسلطات لينقذ أمه من الجوع وينتهي به الأمر لأن يعيش رعبا أكثر هولاً من الجوع، خوف انتقام رؤسائه منه.

وكبير البصاصين «زكريا» يعيش بدوره رعبه الخاص بعد أن أقدم على قتل نديم السلطان الفتي الجميل شعبان.

وحتى في الأعمال الوثائقية البحتة نجد على الدوام هذا الحرص على رصد شخصيات المحققين والجلادين ومسؤولي السجون، حتى إن إلهام سيف النصر يفرد فصلاً كاملاً للحديث عن شخصية المحقق والشخصيات التي مرت به في السجن.

ثمة جوانب عديدة تتصل بالشكل الفني في أدب السجون، يسهل التوقف عندها في هذا العمل أو ذاك، ولكننا تعمدنا التوقف عند القاسم المشترك الفني في مختلف روايات القمع العربية. ولاشك أن حداثة هذا النوع الأدبي وعدم استكمال كل خصوصياته حتى الآن، تجعل من مهمة البحث عن الشكل الفني بصورة كاملة ونهائية مسألة فوق طاقة هذه المحاولة الأولى، ولاشك أن المكتبة العربية ستشهد عشرات الروايات عن تجربة السجن مما سيتيح لأية محاولة نقدية أخرى فرصاً أوفر لتحديد الشكل الفني في رواية القمع بصورة أفضل وأكثر اكتمالا.

(الزيني بركات) لجمال الغيطاني

نموذجا لرواية القمع العربية:

في روايته (الزيني بركات) ارتد جمال الغيطاني خمسة قرون إلى الوراء، إلى عصر المماليك في مصر، وأقام صرحا روائيا نابضاً بالحياة والحركة وقد كلفه الوصول إلى هذا النبض الحي أن يتحول إلى باحث تاريخي بالمعنى العلمي للكلمة، فدرس تاريخ تلك المرحلة ولغتها وتقاليدها وأزياءها ونظامها السياسي والاجتماعي والثقافي.

حين فعل الغيطاني ذلك لم يكن مسكوناً بهمّ كتابة الرواية التاريخية على طريقة جورجي زيدان، ولكنه كان مسكونا بأزمة الحرية، وبكشف آلية القمع الرهيبة التي يرزح وفق قوانينها المواطن المصري والعربي في عصرنا الراهن. ولهذا فإن القارئ / المتلقي لرواية (الزيني بركات) لاينفصل عن اللحظة المعيشة، وهو يعيش تفاصيل الحياة اليومية في قاهرة القرن السادس عشر الميلادي. ذلك أن الرواية التي اختار الغيطاني من خلالها رسم مشاهده التاريخية تتصل بآلاف الوشائج بالهم المركزي الذي يعيشه المواطن العربي وهو «القمع» بالمعنى الشامل للكلمة.

حقق البناء الفني المتكامل في (الزيني بركات) الشروط الأساسية للرواية التاريخية، وفي الوقت نفسه حقق مهمته الأساسية في إبداع «رمز تاريخي» للحظة الراهنة ليس على مستوى مسألة القمع فقط، وإنما على مستوى الرموز التفصيلية للأحداث وللشخصيات.

يتمثل الإعجاز الفني المهم في رواية الغيطاني بقدرته على إيجاد التوازن الدقيق بين «الرواية التاريخية» و «الرمز التاريخي» فلم يتوغل في الأحداث والتفاصيل التاريخية الفنية على حساب الرمز والدلالة. ولم يسقط في الإغراءات الرمزية

المعاصرة وما أكثرها، على حساب بناء النسيج التاريخي للرواية.

كيف تمكن الغيطانى من إنجاز هذا التوازن الدقيق؟

(أ) قدرة فائقة على رسم المشاهد بتفاصيلها الصغيرة فيخال المتلقى أن الحياة قد دبت فى هذه القطعة من التاريخ: المآذن، القباب، المساجد، الأزقة الضيقة، الحوارى، المشربيات البيوت، المقاهى، المشايخ، طلبة الأزهر، المشعوذون، المنادون، الآذان، الفرسان، المماليك، العربجية، باعة الفول واللبن، عمال الحمامات والمستوقدات، بائعات البليلة، باعة الحلوى والأجبان والبيض.. الفلاحات، بائعات الدجاج والبط والأرانب.. السقا وبائع المشبك والعرق سوس والكنافة.

صبيان صغار ـ أطراف جلابيبهم بين أسنانهم، نساء يحملن أطفالهن على أكتافهن ويصحن مناديات على بعضهن من النوافذ، الصباغون، الفحامون، النحاسون، الرخامون.. طلبة العلم والمجاورون.. الهواء، الرطوبة، الرائحة، الألوان.

من هذا المزيج كله يرسم الغيطانى لوحات حية متحركة نابضة بالصدق، فينقلنا إلى القاهرة فى القرن السادس عشر لنعيش الأحداث والتفاصيل والوقائع الأساسية فى العمل الروائى.

(ب) هذه القدرة على رسم المشاهد الحية من التاريخ رغم المسافة الزمنية ماكان بالإمكان توفر عناصر النجاح الكاملة لها إلا من خلال توفر اللغة الخاصة لتلك الفترة رغم المسافة اللغوية التى تمتد إلى خمسة قرون.

وهذه اللغة لاتقتصر على الحوار بين الشخصيات، ولكنها ـ وهذا هو الأهم ـ تتصل بلغة السرد الروائى نفسها. يقول على لسان الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى:

تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام .. سمعت من العامة أن كثيراً من أعيان الناس والمشايخ نقلوا الثمين الغالى من ثيابهم وحوائجهم إلى الأماكن البعيدة المجهولة.. سمعت بكثرة الإشاعات.. وطالب البعض بضرورة تدخل الأمير طومان باى نائب الغيبة لإسكات الألسنة.

أما اللغة على لسان شخصيات الرواية، التى تعكس لغة و روح تلك الفترة فهى تحتل جسم الرواية:

صاح البعض: وهل يقع فعلاً مالانجرؤ على الظن به؟ لايمكن. جيش السلطان من فرسان الإسلام وحماته، كل فارس منهم مقوم بألف من العثمانلية.

أو يقول على لسان مقدم البصاصين:

تلاوة القرآن يا عمرو فى بيوت الأعيان لاتليق بمجاور أزهرى، إنها صناعة الفقهاء العمى... ربما أصبحت فى يوم ما، وهذا يصح بإذن الواحد الأحد الفرد الصمد.. ربما صرت قاضياً كبيرا.

تعطى النداءات التى تحتل حيزا مهما فى رواية الغيطانى من خلال لغتها وموضوعاتها نكهة تاريخية حية للرواية:

(يا أهالى مصر..
نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر
انكشف المستور
ظهر المقبور
بانت فضيحة على بن أبى الجود
الليلة قبيل المغرب
سيقرأ الفقهاء فى الجوامع
لتروا كيف امتص الظالم
دماء المسلمين
لحق عليه عقاب مبين)

(ج) الشخصيات التى اختارها الغيطانى لبطولة روايته تسهم بدورها فى رسم لوحة حية لتلك الفترة:

مجاورون فى الأزهر (طلاب)، شيوخ أزهريون، متولى حسبة القاهرة، رئيس البصاصين. رحالة إيطالى. أمراء مماليك، صاحب مقهى، تاجر عطار، ابنة شيخ، امرأة ريفية.. إلخ.

وهؤلاء جميعاً وغيرهم يعكسون الطبقات والفئات الاجتماعية لمصر فى القرن السادس عشر.

وسنعرض لأبرز هذه الشخصيات خلال قراءة الرواية.

(د) هذه العناصر الثلاثة السابقة نسجت الأجواء التاريخية للرواية وحققت النجاح المطلوب على مستوى كتابة (الرواية التاريخية) غير أن دخول العنصر الرابع على العمل الروائى وهو مسألة القمع، ولكونه يحتل المركز الرئيسى على امتداد العمل كله، نقل هذه الرواية على الفور من كونها مجرد (رواية تاريخية) إلى كونها (رمز تاريخى) لأزمة الحرية فى عصرنا كله.

أقام الغيطانى ما يمكن أن نسميه بـ«بالمعادل التاريخى» للقمع المعاصر، غير أن هذا «المعادل» لا يأخذ خطاً موازياً على مستوى التاريخ، ولكنه يأخذ خطاً متواصلاً وصاعداً فى الزمن منذ ما قبل القرن السادس عشر إلى ما بعد عصرنا الراهن. والغيطانى لا يكتفى بإبراز مسألة القمع باعتبارها حركة زمنية مستمرة، وإنما باعتبارها ظاهرة عالمية لها رموزها وممثلوها ومؤتمراتها ودراساتها وخططها لكل العصور ولكل الأجناس.

لم تشهد المكتبة العربية قبل رواية الغيطانى كتاباً اختص بكشف ظاهرة القمع باعتبارها ظاهرة كونية. فالتجارب السابقة واللاحقة كافة تعنى بتسجيل أو بكشف تجربة محددة شخصية على الأغلب أو لمجموعة ما داخل السجن. وحتى الكتب الوثائقية فى هذا المجال لا تخرج عن تقديم معلومات محددة حول الاعتقال والتحقيق ووسائل التعذيب والسجن والمعاناة.. إلخ.

وحده الغيطانى منح نفسه مسافة زمنية ورمزية كافية ليسجل ظاهرة القمع من مختلف جوانبها وأبعادها: السجين، المطارد، السجان، المحقق، المخبر، رئيس المخابرات أو البصاصين، التحقيق والتعذيب، الأشكال والوسائل والأدوات، القمع العام، دورة القمع باعتبارها ظاهرة تاريخية مستمرة، القمع العالمى وطرق التنسيق بين أجهزة المخابرات العالمية.. إلخ. الترتيب الهرمى والتنظيمى داخل أجهزة القمع وتقاليدها وحياتها الداخلية، آليات عملها وتطورها وخططها للمستقبل، توظيف الثقافة العامة والأجهزة الإعلامية فى إطار عملية القمع العامة.. إلخ.

كيف تبدو القاهرة زمن المماليك فى القرن السادس عشر من وجهة نظر محايدة تاريخياً؟

للإجابة عن هذا السؤال يتقمص الغيطانى شخصية الرحالة البندقى (فياسكونتى جانتى) فيجهز بذلك المهاد التاريخى للأحداث والوقائع اللاحقة. كيف تبدو الأشياء من الخارج، ماحقيقة المواقف والشخصيات وكيف تتطور؟ الرحالة البندقى كان قد زار القاهرة قبل ثلاث سنوات من هذه الزيارة (أغسطس ١٥١٧) وكان الزينى بركات قد تولى حسبة القاهرة وعرف بعدله وأمانته مما جعل ألسنة الجميع تلهج بذكره. قبل الزينى بركات كانت الأوضاع غاية فى السوء والناس تضج بالشكوى من انتهاكات المماليك واحتكار المواد الغذائية والتلاعب بالأسعار، ومن الإرهاب الذى يمارسه العسس والبصاصون. وكان رمز كل هذا الفساد على بن أبى الجود متولى حسبة القاهرة، وهى أخطر المناصب وأهمها آنذاك إلى جانب وكالة بيت المال، ويتبع له البصاصون وعلى رأسهم زكريا بن راضى رئيس بصاصى السلطنة أى جهاز المخابرات، وكان بدوره رمزاً للقمع والإرهاب.

بعد تنحية على بن أبى الجود وإلقاء القبض عليه ووضع اليد على أمواله وممتلكاته ونسائه وجواريه اللواتى بلغ عددهن سبعاً وستين جارية اندفع الصبيان إلى الشوارع يهتفون:

احزن .. احزن... يا حسود..

شالوا على بن أبى الجود

عالم الفساد هذا كان ينعكس بجلاء على أبرز شخصيات الرواية (سعيد الجهينى)، وهو طالب أزهرى ذو ضمير حى ونقى، مسكون على الدوام بهاجس التغيير والقضاء على الفساد والرعب، ولكنه مسكون أيضاً بالرعب نفسه من المخابرات والتعذيب. وهو ينتظر فى كل لحظة:

أن يمد أحدهم يده يلمس كتفه، يلفظ لفظاً واحداً، يساق إلى سجن زكريا بن راضى، ينوعوا له العذاب تنويعاً، يلقونه فى سجن كبير، العرقانة، الجب، المقشرة، تنسل أيامه، ينسى

خبره، يفنى ذكره، يضيع أثره. سعيد يبدو مهموماً، يسمع بشنق عبد، قطع يد سارق، إشهار امرأة ضبطت تسرق رغيفاً، تقطع يدها اليسرى، أو اليمنى إذا وجدوا اليسرى مقطوعة من قبل، يضطرب قلبه كفرخ صغير ابتل ريشه، لماذا يحدث هذا كله، لماذا؟؟

يود لو يزعق من فوق مئذنة الأشرف قايتباى بالأزهر، يوقظ بيوت العامة الفقراء، منازل الأمراء، توخز عينيه أسوار قلعة الجبل، يرفع يديه، يطلق أذاناً طويلاً لا رجعة فيه، يسب كل ظالم أثيم، يرى بعينيه زكريا بن راضى مخوزقاً..

غير أن آمال سعيد الجهينى لم تتحقق، فبعد الإطاحة بعلى بن أبى الجود بقى زكريا بن راضى فى موقعه على رأس البصاصين ونائباً للزينى بركات، مما يعطى مؤشراً مبكراً على حقيقة الزينى بركات نفسه.

لقد دارت حول الزينى لحظة توليه الحسبة مجموعة هائلة من الحكايات والأخبار التى رفعته إلى مرتبة الأولياء، فبعد أن طلب منه السلطان تولى مهام منصبه الخطير أعلن رفضه لأنه لا يستطيع أن يكون مسؤولاً عن العدل وفى البلد مظلوم واحد، ولم يقبل بتولى عمله إلا بعد وساطة الشيخ الجليل أبى السعود وقد تولى سعيد الجهينى نفسه مهمة ترتيب اللقاء بين الرجلين.

وقد ترافقت سمعة الزاهد بالسلطان مع عدة إجراءات قام بها لحظة توليه حسبة القاهرة فألغى احتكار بيع الملح، وثبت الأسعار، ووضع حداً لتعديات المماليك، فطار صيته فى كل مكان. غير أن سعيد الجهينى ظل مؤرقاً غير مطمئن، فلماذا يبقى على زكريا بن راضى، ولماذا يمنح حق احتكار الفول وهو الغذاء الرئيسى للشعب لفرد واحد. بعد ذلك تنكشف حقائق جديدة عن الزينى بركات ليعيد بدوره سيرة على بن أبى الجود، ولكن بصورة متقدمة ويقوم حلف كامل بينه وبين زكريا بن راضى رغم الكراهية التى يحملها الأخير له، حيث يدخل الطرفان فى لعبة تشكيل مراكز للقوى داخل السلطة.

دورة القمع متواصلة وإن اختلفت أشكالها وأساليبها ورغم هالة القداسة التى أحاطت بالزينى بركات والرموز الجزئية المتناثرة على امتداد الرواية تحدث إسقاطات معاصرة حول وقائع وأحداث وشخصيات معروفة، تمثل المعادل التاريخى لظاهرة القمع.

على بن أبى الجود بمواصفاته وقصوره ونسائه وجواريه السبع والستين يذكر على الفور بالملك فاروق، خاصة عندما يوضع مقابله الزينى بركات الذى لم يعرف عنه أنه اقتنى بيتاً غير بيته القديم أو انصرف إلى اللهو والنساء والمكيفات، وهى أبرز الصفات الشخصية التى اشتهر بها عبدالناصر.

ولكن لماذا اختار الغيطانى الرقم ٦٧ لجوارى على بن أبى الجود. وكان أولى أن يختار له رقم ٤٨ مثلاً؟ فى ظنى أن الوقائع التاريخية الصرفة قد فرضت على الكاتب وضع الهزيمة سنة ١٥١٧ على يد الأتراك العثمانيين مقابل هزيمة ١٩٦٧ على يد الصهاينة، رغم أن الهزيمة الأولى وقعت فى زمن الزينى بركات والثانية فى زمن عبدالناصر، وكل من الرجلين لا يمتلك (جارية) واحدة. أضف إلى ذلك أن المحور الرئيسى فى الرواية وهو ظاهرة القمع، المتصلة بظاهرة الدكتاتورية التى عرف بها الرجلان والرمزان هما المحور الذى يعنى الكاتب وليس الجوارى. مما جعله يجرى تحويراً لدلالة رمزية مقلوبة فكان فساد على بن أبى الجود المتمثل بجواريه الـ ٦٧ يحمل معه بذرة الهزيمة للفساد اللاحق عند الزينى بركات والمتمثل بمسألة القمع والديكتاتورية التى قادت إلى هزيمة ١٥١٧ أو ١٩٦٧.

الدلالة الاجتماعية:

ثمة إيحاءات رمزية تاريخية مهمة تتصل بالحركة الاجتماعية نفسها، فالزينى بركات ضرب الإقطاع المملوكى واحتكاره الاقتصاد المصرى مما جعل العامة وصغار التجار يرحبون بإجراءاته الاقتصادية العادلة، وهذا ما حققه عبدالناصر نفسه عشية حركة ١٩٥٢. غير أن طبقة جديدة لم تلبث أن تشكلت متمثلة ببرهان الدين أى (ببرجوازية الدولة البيروقراطية) التى احتكرت تجارة الفول، وهو الغذاء الأساسى للشعب، وبقى الناس «العامة» أو جماهير العمال والفلاحين خارج نطاق الملكية الفعلية لوسائل الإنتاج،

واستمر نزفهم الاقتصادى وتعرضهم للقمع والإرهاب بمختلف مظاهره الوحشية المتطورة. مما يعنى أن النظرة إلى «العامة» لم تتغير فى كلتا المرحلتين: مرحلة على بن أبى الجود ومرحلة الزينى بركات. والغيطانى يصر على تأكيد هذه الحقيقة فى أشد صورها قسوة و وحشية، فخلال التحقيق الذى كان يجريه الزينى بركات مع على بن أبى الجود لمعرفة مكان الأموال المخبأة، لم يتعرض ابن الجود للتعذيب الجسدى وإن عرضوه لرعب لايقل قسوة:

أحضروا فلاحاً من المحابيس المنسيين، نزعوا ثيابه تماماً، نظروا إلى على بن أبى الجود، قال الزينى: انظر سأفعل بك كما أفعل بالرجل، احضروا حدوتين ساخنتين لونهما أحمر لشدة سخونتهما، بدأ يدقهما فى كعب الفلاح المذعور، نفذ صراخ الفلاح إلى ضلوع على، وكلما حاول إغلاق عينيه يصفعه عثمان بقطعة جلد على قفاه.

هذه النظرة الطبقية إلى الناس أو العامة باعتبارها دواب وبهائم تكون نتيجتها الحتمية أن يتحالف الجلادون والمحققون ورؤساء البصاصين وصاحب الحسبة مع العدو الأجنبى ضد الوطن. ولهذا نجد الزينى بركات وزكريا بن راضى يتحالفان مع الأتراك العثمانيين ويصبحان أدوات بأيديهم.

كتبت الرواية عام (١٩٧٠ ـ ١٩٧١) ورغم ذلك فقد تمكن الغيطانى من التقاط المسار الفعلى لحركة النظام المصرى بعد أقل من عشر سنوات بالالتقاء بين رمز السلطة وإسرائيل، لأن العدو الطبقى فى الربع الأخير من القرن العشرين، هو فى النهاية عدو الوطن.

السقوط فى زمن القمع:

فى زمن الرعب والقمع والخديعة الجميع معرضون للسقوط:

عمرو بن عدى: فلاح أزهرى فقير أراد إنقاذ أمه ونفسه من الفقر فسقط بين أيدى المخابرات ليصبح بصاصاً على زملائه، فانتهى به الأمر إلى أن يفقد أمه وإلى أن يعيش هو نفسه فى رعب مقيم من عقاب البصاصين.

سعيد الجهينى: شاب أزهرى نقى ومثالى يؤدى به الرعب والإحباط والخديعة إلى السقوط بدوره.

سعيد يحمل دلالة رمزية عن مصير الحركة الشيوعية المصرية فى مرحلة الستينيات.

شعبان: فتى جميل كالقمر جاب بلاداً بعيدة يحفظ الأدب والشعر، كان نديماً للسلطان الغورى فأراد زكريا بن راضى أن يعرف سر العلاقة بينهما ليعرف إذا ما كان السلطان يهوى الغلمان، ألقى القبض عليه. وخلال جلسات الحوار معه استمع إلى وصف البلاد ولهجات الشعوب والقبائل.

الثغر العذب ينشد أرق الشعر وأعذبه، خلاصة الحكم والمقولات.

ثلاثة شهور مرت وزكريا لا يصل إلى حقيقة ما أراد معرفته عما بين شعبان والسلطان:

وفى ليلة ضاق به الأمر. نزل القبو، أوثق الغلام، عراه، قبله فى شفتيه، رأى انسحاب الدم من الوجه المليح، مس أذنيه، تحسس العنق الناعم الأملس، زام شعبان وعض يد زكريا، طرحه أرضاً أفسد الأرض البكر..

بعد ثلاثة أيام نزل إلى القبو، رأى وجها بدلته قسوة تقاس بعشرات السنين... ناداه، لم يجب شعبان، لم يفه حرفاً، زال زهاء الشباب، انكسر غصن الوردة... نحل الغلام وكاد يفنى. وحتى لا يكشف أمره أمام السلطان يقرر خنق شعبان ودفنه حياً، بنفسه راقب العملية.

هكذا يتشوه الإنسان ويسقط على أيدى البصاصين، أما زكريا نفسه فقد عاش بدوره مرعوباً خوفاً من اكتشاف السلطان لاختطافه «حبيبه وصفيه، لو اكتشف أمره لن يخوزق، الشنق وقتئذ نعمة لا ترتجى، الموت خنقاً أمنية صعبة، سيأمر السلطان بشيِّه حياً على نار بطيئة».

هذه نماذج من المصير المرعب الذى تعيشه الضحايا، ويعيشه معها الجلادون أنفسهم.

غير أن هذه المصائر تبدو حتمية لا راد لها، ولا يهرب منها أحد.

إنها القوانين التى تسير عالم الرعب والقمع وتصنع مصائر الناس فيه، وهى بهذا المعنى قدرة كلية تفوق إرادات الأفراد ورغباتهم وطموحاتهم.

سعيد الجهينى يسقط لأنه وفق هذا العالم المرعب لا يستطيع إلا السقوط.

يصرخ الغيطانى بروايته بضرورة تغيير هذا العالم لا إلى صمود الأفراد فيه أمام ما يلاقونه من عذاب وأسباب سقوط، فلا أحد ينجو فى زمن القمع والرعب، حيث الدولة رجل بوليس ومحقق وجلاد ومخبر.

مصادر البحث:

أولا: الروايات

١ ـ جمال الغيطانى، الزينى بركات منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٤.
٢ ـ صلاح عيسى، مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠.
٣ ـ مجيد طوبيا الهؤلاء منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦.
٤ ـ رفعت السعيد، البصقة دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٠.
٥ ـ صلاح حافظ، القطار منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٤.
٦ ـ صنع الله إبراهيم تلك الرائحة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٦٩.
٧ ـ شريف حتاته. العين ذات الجفن المعدنية، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٦.
جناحان للريح دار الطليعة، بيروت ١٩٧٧.
الهزيمة، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.
٨ ـ عبدالرحمن منيف، شرق المتوسط، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٥.
٩ ـ عبدالرحمن منيف الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ١٩٩١.
١٠ ـ نبيل سليمان، السجن دار الفارابى، بيروت ط ٢، ١٩٨٠.
١١ ـ محمد كامل الخطيب المدن الساحلية، دار ابن رشد، بيروت ١٩٧٩.
١٢ ـ فاضل العزاوى، القلعة الخامسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٢.
١٣ ـ عبدالرحمن الربيعى، الوشم، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩.
١٤ ـ شاكر خصباك، الحقد الأسود مطبعة الحال، بيروت ١٩٦٦.
١٥ ـ محيى الدين زنكنة، بحثا عن مدينة أخرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠.
١٦ ـ إسماعيل فهد إسماعيل، الحبل دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.
١٧ ـ إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، دار العودة، بيروت ١٩٧٨.
١٨ ـ اسماعيل فهد إسماعيل، المستنقعات الضوئية دار العودة، بيروت ١٩٧٣.
١٩ ـ غالب هلسا، الضحك، دار العودة، بيروت ١٩٧٠.
٢٠ ـ غالب هلسا، الخماسين دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٥.
٢١ ـ يوسف إدريس، العسكرى الأسود، دار العودة، بيروت، د.ت.
٢٢ ـ إبراهيم عبدالحليم، عن العقارب والحب والطب والمساجين، العرب للنشر، القاهرة ١٩٧٨.

ثانياً: الوثائق التسجيلية:

٢٣ ـ غازى الخليلى، مذكرات على جدران زنزانة، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت ١٩٧٥.
٢٤ ـ طاهر عبد الحكيم، الأقدام العارية دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٤.
٢٥ ـ فريدة النقاش، السجن .. الوطن، دار الكلمة ودار النديم، بيروت ١٩٨٠.
٢٦ ـ معين بسيسو، دفاتر فلسطينية، دار الفارابى، بيروت ١٩٧٨.
٢٧ ـ إلهام سيف النصر، أبو زعبل، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٧٥.

ثالثاً: المراجع:

٢٨ ـ نزيه أبو نضال، أدب السجون دار الحداثة، بيروت ١٩٨١.
٢٩ ـ سمر روحى الفيصل، السجن السياسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣.
٣٠ ـ إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفى، المؤسسة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥.
٣١ ـ مارك شورر، «التكنيك بوصفه كشفا»، انظر: أشكال الرواية الحديثة، تحرير واختيار ولیام أوكونور، ترجمة نجيب المانع، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠.

تقاطعات الطيور: أزمة الحضارة
بين ييتس وتوفيق الحكيم

سعد البازعي*

يلتقى الأيرلندى وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) بتوفيق الحكيم (١٩٠٣ ـ ١٩٨٧) على أكثر من صعيد؛ فهما قريبان فى نضالهما الوطنى من أجل تحرير بلادهما من عدو مشترك هو الإنجليز وتطويع أدبهما لذلك، كما أنهما قريبان فى دورهما النهضوى الذى يؤكد الهوية القومية عبر كتابة إبداعية تسعى إلى الخصوصية القومية والمحلية: لكن لقاءهما على مستوى دقيق ضمن تلك الأطر الكبرى، وهو الكتابة السردية عن الذات يستدعى وقفة خاصة، لاسيما إذا ما أدركنا أن اتجاه كليهما إلى الكتابة الروائية لم يحقق لأى منهما مستوى من النجاح يوازى ماحققاه فى أنواع أدبية أخرى. ومن هنا تكتسب المقارنة مزيدا من الأهمية والطرافة. فلقد كتب ييتس رواية واحدة هى (الطائر الأرقط) The Speckled Bird[1] مات دون أن ينشرها، بل إنه تعمد عدم نشرها حين انتهى من تجربته المتعبة فى كتابتها. أما توفيق الحكيم، فعلى الرغم من أنه حقق فى الرواية نجاحا أكبر بكثير مما حققه ييتس، فإن الرواية لم تكن ميدانه الإبداعى الرئيس، على الأقل لم تكن كما كانت الكتابة المسرحية، ولربما أنه رأى فى تلك التجربة القصصية قيمة ودلالة تغيب عن تجاربه الأخرى فى المسرح والمقالة وغيرهما. يتضح ذلك من (عصفور من الشرق) كما من روايتيه المبكرتين الأخريين والأكثر نجاحا ربما: (يوميات نائب فى الأرياف) و(عودة الروح). ومن اللافت أن الكتابة الروائية تحتل موقعا مبكرا زمنيا بين أعمال كل من الكاتبين، مما يحمل، فيما يبدو، دلالته الخاصة أيضا على ما مثلته لكل منهما.

فى الصفحات التالية وقفة مقارنة عند ما يمكن اعتباره انشغالا رئيسا فى روايتى الكاتبين، أقصد الانشغال بأزمة الحضارة الغربية التى تطرحها الروايتان فى إطار ثنائية الشرق والغرب، من ناحية، وضمن اهتمام الكاتبين بمسألة الخصوصية والتفاعل الحضارى التى شغلت حيزا كبيرا من

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

أعمالهما. وقد بدا لى أن مسألتى الخصوصية والتفاعل متداخلتان إلى حد يصعب الكشف عنه دون مقارنة نقدية ثقافية. فدراسة التفاعل الحضارى بطبيعتها دراسة مقارنة، والخصوصية مسألة تتكشف، بطبيعتها أيضا، بالمقارنة.

ـ ١ ـ

تنطلق رواية (الطائر الأرقط) من شعور واضح لدى ييتس بتأزم يكتنف الحضارة الغربية، لاسيما ما يتصل منها بالجوانب الروحية والأدبية. وانطلاق الرواية من هذا الشعور ليس غريبا فى سياق النتاج الثقافى والإبداعى الذى تركه ييتس سواء ما يعود منه إلى تلك الفترة المبكرة نسبيا، فترة ما بين ١٨٩٦ و١٩٠٣ التى كتب الرواية أثناءها، أو فى الفترات التالية التى ألف فيها أهم أعماله الشعرية والنثرية ذات الطابع النقدى أو التفلسفى الروحانى. وفى حياة ييتس نفسها الكثير من الاهتمامات والأحداث التى تشير إلى هيمنة إحساسه ذاك على تشكله الإبداعى ورؤيته الفكرية. فاهتمامه بالمعارف الباطنية والروحانية ودخوله فى تجارب تتصل بتحضير الأرواح والسحر وما إليه إنما جاء من شعور عميق بالحيرة الفكرية والعقيدية التى رأى ييتس أنها تتصل بأزمة الحضارة الغربية ككل والتى تنذر، كما أعلن فى العديد من كتاباته النثرية والشعرية، بانهيار. فـ (الفوضى الخالصة تعيث فى العالم)، كما يقول فى قصيدته الشهيرة (المجىء الثانى)، «والمد المغمور دما يهدر، وطقوس البراءة تغرق فى كل مكان» (الأعمال الكاملة) ١٨٤ ـ ١٨٥). قال ييتس ذلك عام ١٩١٩ فى أعقاب حرب (البلاك والتان) فى أيرلندا التى نشأت من إرسال بريطانيا جنودا للسيطرة على تمرد وطنى أيرلندى. لكن الرموز المتعلقة بالمسيحية فى القصيدة تربطها بما هو أشمل بكثير، ومن ذلك الحرب العالمية الأولى، مما يعنى أن القصيدة كتبت وسط مؤشرات لانهيار التحضر الأوروبى الذى كان الكثيرون غيره يشيرون إليه بوصفه (انحدارا للحضارة الغربية) بتعبير المؤرخ الألمانى شبنجلر[٢]، لكن رواية (الطائر الأرقط) عبرت عن شعور مشابه قبل كتاب شبنجلر وقبل قصيدة ييتس المشار إليها بحوالى عشرين عاما كما سنرى.

تطالعنا رواية (الطائر الأرقط) بتأزم فردى ذاتى عبر عنه العنوان، لكننا لا نلبث أن نتبين أن ذلك التأزم إنما هو جزء من منظومة تأزم أكبر تعبر عنه مجموعة من الأحداث والأقوال والرموز ومنها ذلك الذى يتضمنه العنوان نفسه. فالطائر رمز توراتى استله ييتس من الكتاب المقدس ليشير به إلى غربته هو كفرد، وحين نتأمل نوع الاغتراب الذى يشير إليه سندرك ما ينطوى عليه الاختيار الرمزى من مفارقة مثيرة للتأمل.

فى روايته يتحرك ييتس من خلال شخصية مايكل الشاب الذى يحمل الكثير من سمات مؤلفه لاسيما فى ما يمر به من تأزم روحى وفلسفى فى رؤيته للعالم ومع الدين المسيحى بوصفه التفسير الروحانى الثقافى المهيمن للعالم من حوله. فمايكل هو الطائر الأرقط الذى ورد ذكره فى التوارة بوصفه طائرا منبوذا تتهدده الطيور الأخرى: «هل كل ما تبقى لى هو أن أكون مثل طائر مفترس أرقط؟ هل الطيور المفترسة تحوم حوله» (سفر إرميا، ١٢ : ٩). ويبدو أن اختيار ييتس للنبىّ إرميا نفسه، أو جيريمايا كما يعرف بالإنجليزية، فضلا عن رمز الطائر الأرقط المنبوذ ـ طائر البوم على الأرجح ـ يتضمن هو نفسه دلالة خاصة، وعلى نحو يبدو أنه لم يلفت نظر أحد من نقاد ييتس[٣]. فالمعروف أن ذلك النبى كان صوتا نذيرا لبنى إسرائيل بالدمار، صوتا يحمل وعيد الأسر ودمار القدس. وهاتان الدلالتان، نبذ الطائر الأرقط بما يتصل به من شؤم، ونبوءة الدمار، مهمتان لييتس فى روايته، كما فى العديد من أعماله الأخرى: «بالإضافة إلى ذلك لماذا أشغل نفسى بالشيوعية، والليبرالية، والتطرف، طالما أن كل شئ ينحدر مع التيار بتلك الوحدة المصطنعة التى تنهى كل حضارة» (الرسائل، ٨٦٩). وفى كتابه (رؤيا) الذى نشر عام ١٩٢٥ والذى يمزج السيرة بالفلسفة بالسرد تتكرر ثيمة الانحدار الحضارى ويكتشف ييتس مقدار الشبه بينه وبين شبنغلر فيقول إنه شبه «أكبر من أن تفسره المصادفة» (رؤيا، ٢٦١).

ولاشك أن ييتس شعر وهو يطلق تلك المقولات بأنه يمارس دورا نبويا يجعله غريبا عن الآخرين بمقدار ما فى نبوءته من اختلاف وقسوة. ففى قصيدة كتبها عام ١٩١٥ بعنوان (الذات تحكم الآخر) أنشأ ييتس حواراً بين شخصيتين ترمز إحداهما إلى البحث عن الذات من خلال نقيضها أو الذات المضادة لها، وهو ما يعتبره ييتس بحثا صحيحا وبالتالى معبرا عن بحثه هو، بينما تظل الشخصية الأخرى مسكونة بنظرة موضوعية أو إمبيريقية وبالتالى جامدة وضيقة للهوية.

فى حديث الشخصية الأولى المعبرة عن ييتس نفسه، نجد تمييزاً للفنان عن أهل البلاغة[٤] والمغالين فى التعبير عن العاطفة، فـ «ليس الفن سوى رؤيا للواقع» تدرك ما فيه من ضحالة أو مشكلات دفينة، مما يجعل الفنان بالتالى محروما من كثير من مباهج العالم: «أى نصيب من العالم يملكه الفنان الذى استيقظ من الحلم العام غير أن يتلف نفسه فى اللهو ويأس؟» (الأعمال الكاملة ١٥٩).

هذه الأعمال التى كتبها ييتس بعد سنوات من يأسه من إمكان نجاح مشروعه الروائى، أو بالأحرى اكتشاف أنه شاعر أكثر منه روائى، جاءت تطويرا وتفسيرا وإعادة صياغة لما تضمنه ذلك المشروع. فانهيار الحضارة أو بالأحرى تأزمها ـ وكان ييتس أميل إلى القول بالتأزم من القول بالانهيار ـ هو ما عبرت عنه الرواية بطريقة مبدئية تم تطويرها لاحقا. فهنا نقرأ تأزما فرديا من خلال المشكلة التى يواجهها الشاب مايكل فى بيئته الاجتماعية القريبة (وليس مايكل فى النهاية سوى ييتس نفسه مع بعض التصرف). ومختصر التأزم هو أن مايكل شاب مثقف غير قادر على تقبل شكل الاعتقاد المحيط به، وهو الشكل المسيحى التقليدى، ويفضل أن يسير فى وجهة اختطها هو من قراءاته فى مصادر مختلفة يجمع بينها التوجه الروحانى الغنوصى أو الثيوصوفى ذو الأبعاد الطقوسية السرية. ويتوازى تأزمه على هذا المستوى بتأزم عاطفى ينتج عن رفض الفتاة التى أحبها أن تتزوجه (مثلما رفضت حبيبة ييتس مودجن Maud Gunn أن تتزوجه). تقول له تلك الفتاة فى معرض تبريرها لعدم الزواج منه: «أوه يا مايكل، أنا فتاة عادية وأنت، كما أظن، رجل عبقرى» (٥١)، وكانت قبل ذلك قد طرحت هذا الاختلاف على نحو يذكرنا بما تثيره القصيدة الحوارية المشار إليها قبل قليل: «إذا لم تتحول إلى شخص يشبه الآخرين فلن ترتاح فى حياتك» (٥٠).

تدفع هذه التأزمات بمايكل إلى رحلات يصاحبه فى بعضها صديق له اسمه ماكلوجان، ومن تلك رحلته إلى باريس حيث يلتقى جماعة من معارفه بينهم حبيبته مارجريت التى كانت قد تزوجت من شخص آخر. كما أنه يلتقى فيما بعد فئة من المهتمين مثله بالبحث العرفانى عن الحقيقة فى مجاهل السحر والطقوس الروحانية الغامضة. وفى النهاية، وبعد فشل المحاولات المتكررة للنجاح سواء على المستوى الاعتقادى أو العاطفى، نرى مايكل وهو يركب القطار متوجها (إلى الشرق، إلى الجزيرة العربية وفارس، حيث سيجد بين الناس العاديين، بمجرد تعلمه لغتهم: «مذهبا ضائعا من مذاهب الانسجام.. [بين] الدين والعواطف الطبيعية...» (ص١٠٦) [٥]. عدا ذلك ليس فى الرواية أحداث درامية أو توترات سردية تستحق الذكر، فهى فى المقام الأول رواية أفكار وأحاسيس تغلب عليها الشاعرية الرومانسية.

الناقد الأمريكى هارولد بلوم يقترح قراءة لتاريخ الرومانسية، التى يعد ييتس أحد أعلامها، أو آخرهم، كما قال هو عن نفسه، تجعل من الممكن النظر إلى الرواية فى إطار ما يطلق بلوم عليه عملية «استبطان حكاية البحث» (internalization of the quest romance)[٦] والمقصود بالحكاية هنا (الرومانس) تلك التى عرفت فى العصور الوسطى وعصر النهضة الأوروبيين ويقوم فيه فرسان بمغامرات أو بطولات فردية بحثا عن مفقود أو استردادا لحق، أو غير ذلك.

يقول بلوم إن كثيرا من النصوص الرئيسة فى الأدب الرومانسى هى حكايات بحث فردية تم استبطانها لتغدو بحثا جوانيا ذاتيا. لكن ذلك البحث يزدهر بين التناقضات والصراع، صراع الطبيعة والخيال مثلا، ويضعف فى التصالح والانسجام. والأعمال الرومانسية الكبرى، التى يمكن اعتبار بعض قصائد ييتس منها، هى نماذج من البحث القائم على الصراع غير المحسوم.

حين نضع (الطائر الأرقط) فى هذا السياق الرومانسى نجد أنها تعبر عن توتر أو صراع ناشىء عن عدم التوافق بين عالم الروح وعالم الطبيعة، كما يلاحظ محرر الكتاب[٧]. وهذا وضع لم يكن سائدا كما يبدو من الرواية حين كانت المسيحية هى الرؤية المهيمنة للوجود وكان الفن يمارس دوره فى خلق الانسجام بين الإنسان وعالمه معتمدا عليها. يشير إلى ذلك نقد مايكل للثقافة المعاصرة:

> استطاعت المسيحية، على الرغم من اشتمالها على عواطف قليلة، أن تمكن الفنانين من إيجاد فن عظيم مستمد من تلك العواطف القليلة. ولكن المسيحية نفسها انتهت الآن. أعتقد أننا سنتخلى عن عبادة إله واحد ونتجه لعبادة العديد من الآلهة».

ومع انتهاء المسيحية كان من الضرورى البحث عن كشوفات روحانية (revelations) أو إلهامات جديدة: «الكشف الجديد الذى أثق أنه يبدأ الآن سيجعل كل عواطفنا جزءا من الطبيعة» (٤٨).

الطريف واللافت للاهتمام فى هذا السعى، من زاوية المقارنة التى تسير هذه الملاحظات باتجاهها، هو اتصاله بأمرين: اتجاهه إلى باريس، وعلاقته بالعرب ضمن الرواية نفسها. ففى باريس يلتقى مايكل بجماعة من الباحثين مثله عن الكشوفات العرفانية عن طريق الخيمياء القديمة والأسرار الصوفية والطقوس السرية وما إليها. وعلى الرغم من فشل الشاب الأيرلندى فى العثور على بغيته، لأسباب تعود جزئياً على الأقل إلى عدم امتلاكه إيماناً موازياً بتلك المبادىء والطقوس نفسها، فإنه يخرج واثقا على الأقل من أنه ليس وحيدا فى سعيه. أما باريس فإن لها علاقة خاصة بذلك السعى، كما يقول ييتس نفسه الذى سافر إليها عام ١٨٩٦ أى عندما كان فى الحادية والثلاثين من عمره: «كانت باريس أسطورية ككونات»[٨]، وكونات أو Connaught مقاطعة فى الركن الشمالى الغربى من أيرلندا احتفظت بطابع يمزج التاريخ بالأسطورة نتيجة بعدها عن مراكز المدنية والتغير التاريخى السريع.

أما العرب فيأتون إلى الرواية، كما إلى أعمال أخرى لييتس، من باب الروحانيات السرية أيضا. فى خاتمة كتابه (بير أميكا سايلانتيا لوناى Per Amica Silentia Lunae) ١٩١٧ يشير ييتس إلى أنه أثناء إقامته بباريس فى التسعينيات من القرن التاسع عشر تعرف شاباً عربياً وتحدث معه:

> تحدثت مع دارس عربى شاب كشف عن خاتم ذهبى كبير لم يكن صنعه متقنا وإن كان قد اتخذ شكل إصبعه. قال لى الشاب إن الخاتم كان خاليا من المادة المقسية، لأن أستاذه، وهو حبر يهودى، صنعه من ذهب خيميائى (ملاحظة المحرر: ص ٦٠ ـ ٦١).

فى الرواية نفسها يستبدل ييتس الشاب العربى بشخصية رفيق له اسمه ماكلاجان يقول كلاما مطابقا تقريبا لما يقوله الشاب العربى. وماكلاجان نفسه، كما يذكرنا محرر الرواية، شخصية تمثل الصوفى مكريجور ماذرز Mathers وهو مشتغل بالروحانيات لاسيما القبالة (ت ١٩١٨) يذكر ييتس فى (مذكراته) أنه قابله عام ١٨٨٧ ونتج عن ذلك دخول ييتس فى جماعة تمارس طقوسها السرية[٩].

هذه الإشارات المقتضبة والمبتسرة إلى العرب تأتى ضمن مرحلة مبكرة من اهتمام ييتس المتزايد بالموروث العربى الذى لايتسع المجال للدخول فى تفاصيله[١٠] لكنه سيكتسب أهمية أكبر فى سياق الرواية حين نعلم رغبة مايكل فى نهاية القصة بالذهاب إلى الجزيرة العربية وفارس. تجىء تلك الرغبة بعد لقاء فى باريس بين مايكل وماكلاجان أعقب لقاءه بحبيبته مارجريت وتضمن إعلانا أخيراً بفشل المساعى التى عبرت عنها الرواية التى اغترب من أجلها الطائر الأرقط: «لم يعلق مايكل، وإنما ظل صامتا لبرهة يفكر فى انهيار حياته وانهيار طموحات هذا الرجل..» (١٠٥). ومن هنا تأتى الرحلة إلى الشرق وكأنها بحث عما يعيد إلى تلك الحياة حيويتها ونضارة حلمها.

ـ ٢ ـ

لو انتقلنا الآن إلى توفيق الحكيم لوجدنا جملة من التشابهات والاختلافات المهمة. ففى رحلته المقابلة إلى الغرب يطلق الحكيم عصفوراً آخر تشده أحلام التجدد من ناحية لتحاصره مخاوف الانهيار من ناحية أخرى. ومع أن الكاتب العربى كان بعيدا عن تهويمات ييتس فى مذاهب الروحانيات وطقوسها السرية، فإن رحلته لم تخل من أبعادها الروحية التى سيتذكرها كل من قرأ (عصفور من الشرق) ١٩٣٨. تضع الرواية تلك الأبعاد فى سياق التضاد مع ما يجده محسن فى الغرب من إلحاد ومادية، لكنها ما تلبث أن تضع تلك الأبعاد الروحية نفسها فى سياق أكثر التباسا، تماما كما هى العلاقة بالغرب ككل، فعلى الرغم من كثير من الخطابية والمواقف المحسومة مسبقا، فإن فى الرواية من الحيرة والالتباس والتعقيد فى الموقف أكثر مما وصفت به فى التحليلات، والتقويمات النقدية العربية لها. ويدخل فى ذلك الالتباس الشكل الروائى نفسه، وإن كان دخوله على مستوى مختلف عن دخول العناصر الأخرى.

كثيرا ما يكون الالتباس سمة تميز العمل الأدبى لأنه يكون علامة على رؤية معقدة ومرهفة، أو مؤشكلة، للعالم لكنه بالتأكيد ليس كافيا وحده للارتفاع بالعمل، فلابد من

تضافر مجموعة عوامل أخرى لتحقيق التميز المطلوب. وما أجده فى (عصفور من الشرق) هو حضور لتلك السمة المميزة لكن دون ارتفاع كبير فى المستوى، فثم عناصر غائبة أخرى ذكرتها بعض الدراسات النقدية، وليس هذا مجال الدخول فى تفاصيلها. على أن التنبه للالتباس فى الرواية ضرورى لتفادى بعض التعميمات التى لم تخل منها بعض التناولات النقدية. يقول محمود أمين العالم:

أما عصفور من الشرق فهو رفض وإدانة لما تطلق عليه اسم مادية الغرب، ودعوة إلى روحانية الشرق، وهى امتداد للبحث التقليدى عن خصوصية الأمة[١١].

ويقول رجاء النقاش:

إن (عصفور من الشرق) تثير مشكلة الصراع بين الشرق والغرب (الشرق يمثل الروح بينما يمثل الغرب المادة)، وأن الغرب نفسه بحاجة إلى الشرق ونزعته الروحية[١٢].

أما غالى شكرى فيلاحظ فى البدء أن فى الرواية «تجسيدا واعيا لموقف التردد بين الحضارتين، وذبذبة تميل ببندول الحكيم نحو أحد الموقفين»، لكنه قرر أيضا أن فى الرواية (رجعية فجة) فى إشارة إلى موقف الحكيم من الفكر الماركسي وبعض أوجه التحضر الغربى فى مقابل الروحانية الشرقية[١٣]. إن فى رواية الحكيم تمحورا لا جدال فيه حول الصراع بين شرق وغرب كما أن فيها تغليبا لما يعرف بروحانية الشرق، لكنى أزعم أن الرواية تتضمن إلى جانب ذلك رؤية أكثر التباسا مما بدت لأولئك النقاد أو لما يبدو أنه التقييم السائد الذى تعكسه. ومن ذلك الالتباس مسألة الشكل الروائى نفسه.

إن الشكل الروائى، كما هو معروف، جزء من العلاقة بالغرب، من عملية الأخذ والإفادة من الحضارة الغربية، التى كان توفيق الحكيم شارعا بها، مثل كثير من مجايليه (محمد هيكل، طه حسين، العقاد، ..إلخ)، بل مثل الحياة العربية عموما. وكان الحكيم مدركا تماما لما يفعله على نحو يضعه بمنأى عن ييتس إلى حد كبير. فعلى الرغم من جدة الشكل الروائى بالنسبة إلى الكاتبين، فإن الجدة فى حالة توفيق الحكيم فردية وثقافية معا، بينما هى فردية فقط بالنسبة إلى الكاتب الأيرلندى بحكم الإرث الحضارى الأدبى، بمعنى أنه كان كاتبا يجرب شكلا من أشكال الكتابة الأدبية مستقرا فى ثقافته بعد أن جرب كتابة الشعر. ولم يكن من محض المصادفة أنه فى الوقت الذى كان ييتس يعمل فيه على إنجاز تجربته الروائية، كان ابن وطنه جويس يعيد صياغة تاريخ الرواية بأعماله الكبيرة المعروفة (صورة الفنان فى شبابه) و(يوليس) و(فينيجان مستيقظا)، وفى الفترة نفسها تقريبا التى كان توفيق الحكيم أثناءها فى باريس[١٤].

غير أن المسألة بالنسبة إلى توفيق الحكيم كانت تتخذ أبعادا أخرى بعيدة إلى حد كبير عن مشاغل ييتس الثقافية: فلم يكن تأصيل الشكل الروائى هو ما يشغل الكاتب المصرى فحسب، وإنما كان مشغولا، وربما فى المقام الأول، بما هو أكثر أساسية، أى بتقوية شأن الكتابة النثرية نفسها من حيث هى شكل إبداعى. وقد توقف الحكيم أمام مهمته هذه بطريقة غير مباشرة فى بعض مقالاته فكتب حول تجدد الأدب العربى فى مقالة بعنوان (أثواب الأدب العربى) من كتابه (فن الأدب) ١٩٥٢ يشير فيها إلى النثر بوصفه لغة العصر التى آن أوان نهوضها. فإذا كان الشعر قد غذى الثقافة العربية أزمانا طويلة فإن ذلك كان لعدم قدرة المبدعين العرب على الإفادة من الطاقات النثرية التى مثلها القرآن الكريم من ناحية والقصص الشعبى من ناحية أخرى. وفى هذا السياق يربط الحكيم استمرار الشعر بالبداوة ونهوض النثر بالحضارة ربطا واضحا: «فالشعر زهر قد ينبت فى الخلاء، أما النثر فيحتاج فى نموه إلى العمران» (فن الأدب، ٢٤). أما القصة فكتب أنها وسيلة الأدب للوصول: «إلى شئ عميق دقيق فى حياة الإنسان» لا مجرد تسلية ومتعة إذن (فن الأدب، ٢٢١).

لقد كانت أمام توفيق الحكيم مهمة مزدوجة إذا: تطويع النثر بوصفه شكلاً كتابياً إبداعياً، وتوظيفه لخدمة شكل روائى لم تألفه العربية كثيرا. وفى هذا السياق لايبدو من المبالغ به أن نرى فى عصفور الحكيم طائرا نثريا يجسد مغامرة التجربة الكتابية المغايرة وهشاشتها وهى تخرج للعالم بمخاوف الجدة. وقد يزيد من تلك الهشاشة أن العصفور مضطلع بمهمة ثالثة ربما كانت الأثقل على إهابه الغض: فهو خارج سور ثقافته يواجه اختلاف الحضارة فى رحلة

كشف لاتتوقف عند الآخر، وإنما تتعداه إلى الذات، ثم لا تتوقف عند التعرف بل تتعداه إلى النقد.

إن اختيار الحكيم للعصفور رمزا لتجربته اختيار مثقل بالدلالات. فهو يلتقي مع طائر ييتس الأرقط في الإيحاء بالغربة الفردية، غربة الرؤيا المستيقظة من الحلم العام كما يعبر ييتس، لكنه يخرج عن المحيط الدلالي لذلك الطائر الغربي في أنه يغترب في موقع ضعف لا قوة. إن طائر ييتس طائر متفرد، قد ينكره الآخرون أو يزورون عنه، لكنه يظل شامخا عليهم، كما في وصف محبوبة البطل له بأنه رجل عبقري في معرض وصفها اختلافهما. وفي المقابل لانشعر في تصوير الحكيم لمحسن إلا بالضعف والحبس وإن تضمن ذلك غربة الفنان. فبعد إشارة أندريه له في البداية بأنه (العصفور القادم من الشرق) تأتي ثانية الدلالات في دار الأوبرا حين يقول محسن عن نفسه إن الأمريكيين ينظرون إليه بينهم «كما ينظر الإنسان إلى طائر غريب» ثم يردف متسائلا: «أو لم يروا فنانا قط [؟]» (٢٣). هنا يقف محسن موقفا نقديا إزاء الأمريكيين، ومع أن موقفه يبدو متعاليا فإنه لايخلو من شعور بالخوف والهشاشة. فهو يدرك أنه في الأوبرا يقف في مؤسسة حضارية غربية وغريبة عنه، تماما مثل شعوره بعدم الانتماء في تجربة القداس الكنسي في البدء أو في تجربة العزاء التي تأتي بعد ذلك. على أن تجربته في الأوبرا أكثر التباسا من هذا وسأعود إليها بعد قليل.

في الإشارات التالية إلى العصفور تتعمق دلالات الاغتراب، فيقول محسن لأندريه إنه «دائما في قفص» (٤٦)، وحين يشتري ببغاء ويهديه لفتاته الفرنسية فإنه يؤكد أنه مثل ذلك الطائر (٩٥). وعلى الرغم من العلاقة الواضحة بين ذلك وغرام محسن بالفتاة الفرنسية وتفسير أندريه للقفص بأنه قفص الحب، فإن دلالات العصفور تثير التباسا يبرز في قول أندريه إن محسن عاشق شرقي لأنه «ينفق أيامه في قهوة يحلم» (٦٠). ففي مثل هذه الحالة يبدو محسن سجينا لا لعلاقة حب أو حتى لمجرد وجوده في الغرب، وإنما لانتمائه الشرقي أيضا. وتتضافر هذه الدلالة مع نقد محسن لنفسه في الأوبرا بعد نقده للأمريكيين، فهو يعلق على ارتدائه الزي الأوروبي للحفلات الرسمية (سموكنج) قائلا: «إن بدلته تبدو جيدة من الخارج بينما هي مرقعة من الداخل فيخيل إليه بناء على ذلك بأنه جدير بالنقد أيضا، ذلك أنه «قد دخل بين هؤلاء القوم بالغش والتدليس» (٣٠). كما أنه يتضافر مع اختيار الببغاء كطائر يقدمه هدية لصاحبته سوزي، من حيث إن الببغاء طائر المحاكاة البلهاء، وما يفعله محسن في عاصمة الحضارة الغربية ينطوي على الكثير من بلاهة المحاكاة.

يعزز هذا النقد الذاتي ما يعبر عنه محسن في نهاية الرواية من نقد صارم وشامل للشرق والشرقيين في ردة فعل تبدو وكأنها تسعى لاستعادة التوازن بعد أن غالى الروسي إيفان في إبراز مساوئ الغرب والتغني بجمال الشرق. هنا يجد العصفور القادم من الشرق نفسه في مواجهة عصفور يزمع الرحيل في الاتجاه المعاكس وعلى نحو يذكر بمايكل في رواية ييتس: يقول إيفان: «أيها الصديق!.. إلى الشرق!.. إلى الشرق!.. فلنرحل إلى الشرق.. إن أجمل ما بقي لأوروبا إنما أخذته عن الشرق!.. إن العودة إلى الهدوء والصفاء هي في عودتنا إلى فضاء الصحراء..» (١٨٠). إزاء هذه الحماسة الرومانسية المنقطعة النظير لطوباوية الشرق تتوارد إلى ذهن محسن مشكلات الشرق التي يعرفها فيستعرضها في نفسه حتى يصل إلى خلاصة مرة هي: «نعم، اليوم لايوجد شرق!.. إنما هي غابة على أشجارها قردة، تلبس زي الغرب، على غير نظام ولاترتيب ولا فهم ولا إدراك» (١٩١). لكن محسن لم يقل ذلك لصاحبه الروسي رأفة به بعد أن تقطعت به السبل في منطقته وكنف موروثه الحضاري الغربي. يكفي أن محسن قد قاله لنفسه، وأنه بقوله ذاك إنما يقف موقفا نقديا إزاء تجربته هو قبل أي أحد آخر، فما أقرب تشبيهه للشرقيين بالقردة من تشبيهه لنفسه في دار الأوبرا بذلك «الصعلوك القادم من الشرق» (٣٠).

الملاحظة الانتقادية الأخيرة، شأن سابقتها حول التدليس، في إطار ذهاب محسن إلى الأوبرا. والواقع أن هذا هو شأن الملاحظات الانتقادية الأخرى، فإن تلك الملاحظات غالبا ما تأتي إما من الزاوية التي يمكن أن ينظر الغربيون من خلالها إليه، أو في سياق التعليق على وجهة نظر غربية إزاء الشرق، كما في حالة إيفان. ومن المهم أن توضع هذه الملاحظات جنبا إلى جنب مع الملاحظات الملتبسة الأخرى التي يعبر عنها الرمز بالعصفور، والتي ترد في ظروف مغايرة، كحيرته عند دخول الكنيسة في أول القصة، أو كتذكره

لحادثة الجندى البريطانى فى مصر، أو حادثة والده القاضى مع ابن المدير وما تستثيره تلك الحادثة من التباس فى العداء بين المصريين والإنجليز. وفى الحالة الأخيرة يبدو النقد فى اكتشاف محسن أن الجميع يتساوون فى النشأة على الكراهية(٣٣)، وإذا كان فى الإنجليز ظلم وغش فإن مثله موجود بين أبناء الوطن المماثلين للمستعمر (٣٣ ـ ٣٦).

من ناحية أخرى، وفى تعميق للالتباس الذى أشير إليه، تلوح بوادر مأزق فكرى ثقافى آخر لدى محسن نفسه. هذا المأزق يذكرنا، رغم أنه لم يتطور كثيرا، بالأزمة الروحية التى تعصف ببطل بيتس. فها هو «يطالع أفكارا مختلفة من الإغريق إلى فولتير، ويشاهد وقائع مضطربة» وها هى نتائج ذلك تتضح فى علاقته الإيمانية بالسيدة زينب «حاميته الطاهرة»:

> إنها لحمى تعصف بكل رأس، وإن رأسه قد أصبح كبقية ما حوله من رؤوس؛ فقاعة بين فقاقيع تملؤها الأفكار والحوادث وتتدافع فى شبه إناء من خمر مغلى!.. ليس فى حياته اليوم إذن مكان تهبط فيه (السيدة) بردائها الأبيض (١٠٦).

هنا يقترب محسن من مايكل فى تحديد إشكالية روحية تتجاوز الفرد إلى الثقافة ككل، لكنه لا يصل إلى الحد الذى يصل إليه مايكل، والسبب هو أن الثقافة العربية الإسلامية لم تصل إلى ذلك الحد من التأزم. فمهما ارتفع حد النقد لايمكن لأحد أن يقول إن الإسلام قد توارى مثلما توارت المسيحية. لكن اقتراب محسن من تحديد الأزمة يقرب (عصفور من الشرق) من أدب الاعتراف كثيرا، وإن لم تتوغل فيه تاركة مع ذلك سمات التباس تدخل فى لحمة العمل وتغنيه.

أخيرا، يمتد سياق الالتباس ليشمل مفهوم الغرب فى الرواية. فالسؤال الذى لم نطرحه حتى الآن هو: أى غرب هو الذى يتعرض للنقد؟ ثمة تداخل هنا ناشىء عن تداخل المواقع الحضارية واختلافها. فمن ناحية نلاحظ أن جزءا من النقد الحاد يتجه إلى الأمريكيين، وإن لم يكن واضحا فى بعض الأحيان من الذى يوجهه، أهم الفرنسيون أم محسن أم الصوت الروائى؟ فالأمريكيون هنا رمز للرأسمالية والمسؤولون عما حل بفرنسا من وبال الاستثمار «وإن فرنسا الآن فريسة أصحاب المال الأمريكيين» (٤٤)، بينما يتجه نقد إيفان، إلى الروس أو المعسكر الشيوعى الذى كان فى طور التشكل آنذاك. أما الفرنسيون فليس من الواضح أين يقفون وإن كان الأقرب أنهم مستثنون من أكثر النقد الموجه للغرب، فقد وقف الحكيم أمامهم موقف الإعجاب والانبهار إلى حد يذكر بموقف بيتس من قبل. فالفرنسيون أقرب إلى تمثيل الجوانب التى تعجب محسن فى الحضارة الغربية: الأوبرا، بيتهوفن، أناتول فرانس، الثقافة التى ينالها من مطالعاته. كل ذلك سبب فى الالتباس وناشىء عنه فى الوقت نفسه.

ـ ٣ ـ

حين نعود إلى بيتس فى رواية (الطائر الأرقط) وفى أذهاننا بعض التفاصيل التى ذكرت قبل قليل، سنلاحظ عددا من أوجه الشبه والاختلاف منها ما ذكرت ومنها ما يحتاج إلى مزيد من التأمل. والمهم بالطبع هو التوصل إلى ما تدل عليه تلك الأوجه فى محاولتنا النفاذ إلى العملين الأدبيين من ناحية، وفهم العلاقات الثقافية الأدبية من ناحية أخرى، بوصف تلك العلاقات منطقة لاتتضح فيها الروابط التشابهية فحسب، وإنما الخصوصيات والتمايزات أيضا.

بين المسائل الثلاث التى تمحور حولها النقاش ـ الموقف إزاء الذات والآخر، تجربة الكتابة الروائية، ورمز الطائر الموظف للإيحاء بالمسألتين الأخريين ـ اتضح الدور المركزى للمسألة الأولى من حيث هى منطلق موضوعى أو ثيمى للأخريين. فكلتا الروايتين كتبتا للتعبير عن موقف إزاء الثقافة ببعديها الذاتى والأخروى. واتضح أن الثقافة الغربية، وليس الثقافة (الشرقية)، هى منطقة الالتقاء الرئيسة بين العملين، وأن ذلك الالتقاء كان حول مشكلات تلك الثقافة وتوجيه النقد لها. وفى هذا الإطار اتفق النقد عند المسألة الروحية بوصفها إشكالية الغرب الكبرى.

لكن ما الذى يتضمنه هذا النقد بزواياه الذاتية والأجنبية؟ فى المقارنة الثقافية/ الأدبية التى تنشئها هذه الملاحظات يمكن القول دون تردد إن الحكيم فى (عصفور من الشرق) يعبر عن الموقع الثقافى العام لمصر وللمنطقة العربية (الشرقية بمعنى من المعانى) إزاء الغرب بما هو قوة مهيمنة حضاريا وسياسيا، بينما يبدو بيتس معبرا ـ على نحو لاشعورى على الأرجح ـ عن الهيمنة الغربية على الرغم من نقده لها وعلى النحو الذى سأزيده تفصيلا بعد قليل، فهو

واقع فيها بل متماه معها كما لابد أن يفعل. وفى هذا الاختلاف الموقعى اختلاف فى النقد، ومن يقع عليه ومن يوجهه. الحكيم ينقد الغرب على لسان الغربيين، على طريقة وشهد شاهد من أهلها، لكنه يخفف ذلك النقد بتوجيه نقد معاكس إلى بلاده وثقافته هو. بينما فى حالة ييتس ينبع نقد الغرب منه هو كغربى أو من أشخاص غربيين، وليس لديه شخصية شرقية توجه ذلك النقد وتقابل إيفان عند الحكيم، أى أن مايكل أو ييتس هو الوحيد الذى يمارس نقد الغرب، وبتعبير آخر لايوجد لدى ييتس شخصية شرقية تبدى وجهة نظرها فى الغرب أو فى الشرق، وإنما هى نظرة غربية مؤطرة بإطار غربى. وفى هذا مغايرة واضحة لما نجده لدى الحكيم حيث تتقاطع الشخصيات ونسمع وجهة نظر الغربى فى الغرب وفى الشرق معا.

ما الذى يعنيه هذا؟ إنه دون شك متصل مباشرة بمساحة حضور الآخر فى كل من العملين: مساحة الغرب فى (عصفور من الشرق) أكبر من مساحة الشرق فى (الطائر الأرقط) ومساحة النقد الذاتى فى الأولى أكبر منها فى الثانية، بمعنى أن ييتس معنى بنقد التجربة الحضارية الغربية بإيضاح أزماتها ولكنه ليس معنيا بما قد يكون لدى الشرق من أزمات، مثلما أنه ليس بحاجة إلى الآخر الحضارى ليمارس النقد لنفسه أو للآخر. لكن الحكيم، وهو يخوض تجربة حضارية مغايرة، ومن منطلق مغاير أيضا، بحاجة إلى الآخر حاجة ماسة، تماما كحاجته إلى وجهة نظره هو باعتباره شرقياً. أما السبب فيعود كما هو واضح، إلى تعالى الأنا الحضارية عند ييتس واكتفائها بنفسها تقريبا، حتى فى حالة النقد الذاتى (فدور الشرق هنا دور جزئى وليس أساسيا)، بينما تتطامن تلك الأنا عند الحكيم، حتى فى معرض الهجوم على الآخر. فإذا أضفت إلى ذلك أن محسن يعيش حالة قلق حضارى تزعزع بعض ثوابته حتى يكاد الغرب يحل قيمه الحضارية محل تلك الثوابت اتضح أى اختلاف نتحدث عنه هنا. فهل من الغريب والحال كذلك أن يكتفى طائر ييتس بالتطلع إلى الشرق البعيد دون الرحيل إليه اكتفاء بما فى عالمه الأوروبى، بينما يقضى طائر الحكيم زمنه الروائى كله فى الغرب يتفاعل معه مشاهداً متثقفاً وعاشقاً ناقداً؟

أضف إلى ذلك أن مفهوم الشرق عند ييتس يظل غائماً تهيمن عليه التصورات الرومانسية القديمة غير المعنية بالاختلافات الحضارية: «الجزيرة العربية وفارس» كافيتان لاختصار الشرق، وليس ثمة حيرة أو تباين فى الأحكام يوازى ما لدى الحكيم إزاء فرنسى وأمريكى وروسى، أو فولتير وبيتهوفن وماركس. ومن يعرف أعمال ييتس يدرك أننا نتحدث عن كاتب غربى استثنائى فى سعة اهتماماته العربية، وسيدرك معنى ألا يؤدى ذلك إلى تكون معرفة بالعرب أو بالشرق عموما توازى ما كان لدى كاتب عربى كالحكيم من معرفة بالغرب. صحيح أننا نتحدث عن عمل مبكر للكاتب الأيرلندى لكن الأعمال التالية على توسعها فى المعرفة لم تصل بالكاتب إلى تكوين حصيلة ثقافية عن العرب أو غيرهم توازى ما كان بإمكان أصغر كاتب عربى أو شرقى أن يكونه عن الغرب من معرفة.

إن وضع ييتس فى سياق المقارنة الحالية من كاتب عربى وفى إطار اهتماماته العربية يكشف عن جوانب من مواقفه ورؤاه يصعب تبينها خارج تلك المقارنة وذلك الإطار. أقول هذا وفى ذهنى المقالة التى كتبها إدوارد سعيد عن «ييتس ومناهضة الاستعمار» مؤكداً فيها انتماء ييتس إلى تيار المقاومة التحررية التى ينتسب إليها أكثر ما يعرف بالعالم الثالث نتيجة لموقع أيرلندا بوصفها مستعمرة بريطانية وصراعها القديم للتخلص من البريطانيين [١٥]. والحق أن بعض أعمال ييتس تذكرنا فعلا بأن الشاعر والكاتب الأيرلندى خاض معركة سياسية وثقافية من أجل تحرر بلاده. ولعل من الصدف أن يكون العام ١٩١٩ عاما له فى تاريخ أيرلندا الحديث حضور يذكرنا بالعام نفسه فى تاريخ مصر الحديث. وليبتس قصائد فى تلك المناسبة وغيرها، مثل قصيدته «فصح ١٩١٦» التي تؤرخ لعام نضالى أيرلندى آخر ضد الإنجليز، وهى نص شعرى عميق وجميل فى فلسفة النضال ومعنى المقاومة والموت فى سبيل الوطن.

لكن إلى جانب هذه الصورة المغايرة لييتس، الصورة التى لم يألفها نقاده الغربيون الكثر ممن اعتادوا اعتباره غربيا مكرسا، نجد أنفسنا أيضا أمام جانب آخر غير الجانبين الغربى المكرس والنضالى الذى أبرزه سعيد. إنه جانب آخر لعلاقة ييتس بالعالم الثالث اتضح من مقارنة الكاتب الأيرلندى

بكاتب عربي، علاقة تقلل من تآلف ييتس مع كتاب ذلك العالم وتذكرنا مرة أخرى بأن أيرلندا وإن قاومت استعماراً يفرضه الغرب على بعض أجزائه ليست بلدا آسيويا أو أفريقيا في مقاومتها، كما يشير إلى ذلك سعيد نفسه، فثمة إرث حضاري يخلق هذه المسافة بين ييتس والعالم غير الغربي، إرث يجعل كتابة الرواية بالنسبة إليه إشكالية فردية لاثقافية حضارية، مثلا، أو يجعل الشرق قابلا لأن يختصر جغرافياً وتاريخياً دونما كبير عناية بالاختلافات والتفاصيل («الجزيرة العربية وفارس»)، والأهم من ذلك هو تحول ذلك الإرث إلى جملة من الصور والقيم التي تشكل الذات والعالم دون وعي أو تمحيص. معطيات توازي ما يحمله أي شخص آخر من موروثه الثقافي، وهو ما تكشف عنه قصيدة مثل «هدية من هارون الرشيد» التي تقوم على تصنيف للعرب بوصفهم حسيين تأتيهم المعرفة من اللاوعي، واليونانيين (أي الأوربيين) بوصفهم مثقفين عقلانيين. هذا بالطبع بالرغم مما يتميز به موقف ييتس من إعجاب استثنائي بالثقافة العربية وغيرها من الثقافات الشرقية كالهندية واليابانية.

أما توفيق الحكيم، فإن وضعه في السياق المشار إليه هنا محرض على أسئلة إبداعية وثقافية قد تولد منها إجابات مختلفة عما يطرحه السياق المحلي: معنى التأزم الحضاري الغربي بالنسبة إليه مقارنا بالتأزم نفسه لدى ييتس، ودلالات اختيار العصفور رمزاً، وما تعنيه الكتابة الروائية له. هذا بالإضافة إلى الفرق بينه وبين مقابلة الغربي في النظر إلى ثقافته وثقافة الآخر، فمعرفة الحكيم بالغرب لا تقارن كما رأينا بمعرفة ييتس بالشرق أو بمصر. وكان من الطبيعي والحال كذلك أن تأخذ الكتابة الروائية بعدا خاصة لدى الحكيم، فهي شكل ولد في الثقافة العربية في لحظة مهمة من لحظات الصراع الحضاري والسياسي، وكان من الطبيعي أن تعبر عن ذلك بأن تصير إطارا يتسع للتعبير عن هموم كثيرة ليس تأصيل البعد السردي إلا واحدا منها، فهي كتابة تتضمن الخطاب السياسي مثلما تتضمن الحوار الحضاري، وتتسع للقص وتقنياته مثلما تتضمن الموقف الفكري وإشكالاته ولم يكن مرد ذلك في ظني هو صعوبات البدايات فحسب، وإنما خصائصها أيضا، وربما أهم من ذلك طبيعة الانتقال الذي تمر به الأشكال والأفكار عند انتقالها من بيئة إلى أخرى، ومن الأجدى في تلك الحالات أن ننظر في تلك المراحل ونتاجاتها ضمن خصوصيتها، فلا نحاكمها بمعايير مراحل أو تكوينات ثقافية مغايرة. على أن من الضروري ألا يؤدي ذلك إلى التعامل مع تلك المراحل على أنها جزر ثقافية وتاريخية معزولة، فإذا كانت لها قيمها الخاصة، الشكلية والموضوعية، فإنها تشترك مع غيرها في قيم كثيرة أخرى، ومن هنا فإن تقدير الموقف الحائر أو الملتبس عند محسن في (عصفور من الشرق) لا يلغي موقف التحفظ أمام خطب إيفان السياسية والثقافية الحاسمة. وهذا مبحث يغري بالمضي فيه، لكنه يخرج إلى فضاءات أبعد من أن يتحملها حيز هذه المقارنة.

هوامش:

(١) الطبعة المشار إليها من الرواية هي: The Speckled Bird: With Variant Versions, annotated and ed. by William H.O' Donnell (Canada: McClell and Stewart Ltd., Yeats Studies Series 1976).

(٢) التأزم الحضاري الغربي موضوع ضخم في الفكر الغربي الحديث وفي مختلف فروع المعرفة تقريبا، لاسيما في الثلث الأول من القرن العشرين، فقد تحدث عنه فلاسفة مثل هوسرل وهايدجر وريكور وعلماء مثل ماكس بلانك ونقاد مثل كودويل، وشعراء مثل فاليري و ت.س. إليوت، وغيرهم كثير.

(٣) أشير هنا إلى محرر الرواية وليم أو دونيل (الهامش السابق)، وريتشارد إلمان، أحد أشهر من تناولوا ييتس نقديا. انظر R. Ellmann, Yeats: the Man and the Masks (New York: E.P. Dutton, 1948).

(٤) إحدى دلالات «البلاغة» في اللغة الإنجليزية هي أنها استخدام زائف للغة إما للإقناع أو استثارة الإعجاب.

(٥) يتكرر اهتمام ييتس بهذا الموضوع في كتابه «رؤيا» وفي قصيدة نشرت عام ١٩٢٣ بعنوان «هدية من هارون الرشيد» تروي قصة مستمدة من سيرته هو

حين تزوج من سيدة علمته، كما يقول، «الكتابة الأوتوماتيكية». في القصيدة تقوم بذلك الدور بدوية عربية يزوجها قسطا بن لوقا بعد إلحاح الخليفة هارون الرشيد. وقسطا هو ممثل ييتس في القصيدة، لاسيما من حيث هو بيزنطي يحمل روح الثقافة اليونانية.

(٦) Harold Bloom, "The Internalization of Quest Romance", Romanticism and Consciousness ed. Harold Bloom (New York: W. W. Norton, 1970) pp. 3-24.

(٧) يشير محرر الرواية إلى ذلك ويستشهد بما يقوله ييتس في مقدمة كتابه: الوردة السرية The Secret Rose (١٩٨٧) معبرا عن الإشكال نفسه.

(٨) وردت هذه الملاحظة في كتاب ييتس أساطير Mythologies ويستشهد بها محرر الرواية (ص ٦٠ ـ ٦١).

(٩) Memoirs, ed. Denis Donoghue (London: Papermac, 1988) ص٢٦ يقول محرر رواية الطائر الأرقط إن ماذرز أشار إلى كتاب عنوانه فاماالفراتيرنيتاتيس نشر حوالي عام ١٦١٤ لخصه ماذرز مشيرا في تلخيصه إلى عربي يحتل منصبا قياديا ضمن ثلاثة يرأسون النظام السري للجماعة، وأن ذلك العربي كان في السنة الثالثة والستين بعد الأربعمائة. وفي الرواية نلاحظ أن ماكلاجان يشير إلى اثنين من أولئك القادة مستثنيا العربي.

(١٠) ضمن توظيفات ييتس العديدة للعرب هناك تناوله الطريف شخصية ليو الأفريقي (الحسن الوزان الفاسي) في مجموعة من الرسائل المتخيلة بينه وبين تلك الشخصية التي اهتم بها ييتس في فترة تقارب فترة كتابته للرواية، وهي فترة طغت عليها اهتماماته بالسحر والطقوس الروحانية. وفي ورقة حول علاقة ييتس بليو نشرت باللغة الإنجليزية عنوانها: "The Antithetical Arab: Leo Africanus and Yeats" (العربي المضاد: ليو الأفريقي وييتس) نشرت ضمن الكتاب الدوري لقسم اللغة الإنجليزية ـ جامعة الملك سعود: Studies in English ؛ دراسات في اللغة الإنجليزية (الرياض: مركز البحوث التابع لكلية الآداب، جامعة الملك سعود، ١٩٩٦) ص ص ١١ ـ ٣٧. وانظر أيضا الدراسات الموسعة والتأسيسية للاهتمامات العربية عند ييتس في دراسة سهيل بشروئي: «اهتمامات ييتس العربية» في كتاب: Norman Jeffares et al. eds. In Excited Reverie (London: Macmillan,)

كما في دراسته الأخرى و

"Yeats, India, Arabia and Japan: The Search for a Spiritua Philosophy", in 1965), Wolfgang Zach et al., eds., Literary Interrelations: Ireland, England and the World SECL Studies in English and Comparative Literature, Narr, Tubingen: p. 225.

(١١) أربعون عاما من النقد التطبيقي (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٩٤) ص ٣٥.

(١٢) أدباء معاصرون (د.م.د.ن.: ١٩٧٢) ص ٥٦.

(١٣) ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٢) ص ص ١٤٤ ـ ١٤٥، ١٥١.

(١٤) كان كثير من الأدباء البريطانيين والأمريكيين المقيمين بباريس في المقاهي والفلاتيات يلتقون في مقهى «شكسبير ورفاقه» أو Shakespeare and Company الذي كان عبارة عن مقهى ومكتبة في آن افتتحه الأمريكية سيلفيا بيتش Beach سنة ١٩١٩ على الضفة اليسرى. وكان جويس ممن يرتادون ذلك المقهى الذي أغلق عام ١٩٤١، ولكن يبدو أن توفيق الحكيم لم يعرف هذه الأماكن ولم يلتق بأي من الكتاب الغربيين هناك.

(١٥) Edward Said, "Yeats and Decolonization," Literature in the Modern World ed. Dennis Walder (Oxford: Oxford UP, 1990) pp. 34-41.

المراجع

العربية

١ ـ توفيق الحكيم: فن الأدب القاهرة: المطبعة النموذجية، د. ت.

٢ ـ توفيق الحكيم: عصفور من الشرق. القاهرة: دار مصر للطباعة، د. ت.

٣ ـ غالي شكري: ثورة المعتزل دراسة في أدب توفيق الحكيم. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٢ .

٤ ـ محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة. بيروت: دار المستقبل العربي، ١٩٩٤ .

٥ ـ رجاء النقاش، أدباء معاصرون. د. م.، د. ن.: ١٩٧٢ .

الأجنبية:

١ ـ سعد البازعي: The Antithetical Arab: Leo Africanus and Yeats", Studies in English. Riyadh: King Saud University, Refereed Studies by the Faculty of Arts, 1996.

٢ ـ هارولد بلوم: Bloom, Harold. Romanticism and Consciousness. New York: W. W. Norton, 1970.

٣ ـ إدوارد سعيد: "Yeats and Decolonization". Literature in the Modern World. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford: Up, 1990. pp. 31 - 34.

٤ ـ رسائل ييتس: Wade, Allan, ed. The Letters of W.B. Yeats. London: Rupert Hart Davis, 1954.

٥ ـ كتاب ييتس رؤيا: Yeats, W. B. A Vision. London: The Macmillan Publishing, 1966.

٦ ـ الطائر الأرقط: W.B. Yeats. The Speckled Bird. Annotated and Ed. By William H. O'Donnell, Yeats Studies Series, Canada: McClell and Stewart Ltd., 1976.

رواية الغربة:
الحب فى المنفى
لبهاء طاهر

محمد مصطفى بدوى*

ليس أدب الغربة بالظاهرة الجديدة فى الأدب العربى الحديث، ولا هو غريب على الأدب العربى القديم الذى يشغل الحنين إلى الديار فى شعره حيزا غير ضئيل. إن أول عمل أدبى جاد فى تاريخ النهضة الحديثة وهو (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) (١٨٣٤) كان من أدب الغربة كذلك يمكن أن ندرج تحت هذا العنوان بعض نتاج الأديب الكبير أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ـ ١٨٨٧). وغنى عن الذكر أيضا ماكان لأدب المهجر الأمريكى فيما بعد، شماله وجنوبه، من دور كبير فى تطوير الحركة الرومانطيقية العربية، ولا سيما فى ميدان الشعر: فى حساسيته ولغته وأشكاله جميعا. كذلك كانت الغربة عنصرا مهما من عناصر تجربة الشعر الحديث؛ بحيث نجد دواوين بأسماء مثل (أشعار فى المنفى) لعبد الوهاب البياتى و (خطوات فى الغربة) لبلند الحيدرى، ناهيك عن الكثير من نتاج شعراء فلسطين الذين فرضت الغربة عليهم فرضا. أما فى مجال الرواية، فمن المعروف أن أول رواية عربية أجمع النقاد ومؤرخو الأدب على قيمتها الأدبية، وهى رواية (زينب) ١٩١٣، استلهمها صاحبها محمد حسين هيكل من تجربة الغربة عن الوطن أثناء دراسته فى فرنسا، ومن ثم كان التغنى بالريف المصرى فيها مصدره حنينه إلى وطنه بقدر ما كان تعبيرا عن موقف سياسى عام هو جزء من الحركة الوطنية المصرية. ثم توالت الروايات العربية التى تدور أحداثها أو بعض أحداثها فى الغربة. والغربة هنا تكاد تعنى ـ دائما أو على الأقل فى البداية ـ أوروبا وبالذات فرنسا وإنجلترا وإلى حد ما ألمانيا، ويصف فيها مؤلفوها تجارب أبطالهم فى الغرب وبعضها ينهج سبيل السيرة الذاتية. وأمثلة ذلك، إن قصرنا حديثنا على الرواية المصرية (أديب)، ١٩٣٥، لطه حسين و (عصفور من الشرق)، ١٩٣٨، لتوفيق الحكيم و (قنديل أم هاشم) ١٩٤٤ ليحيى

* أستاذ الأدب العربى ـ جامعة أكسفورد.

حقى، و (الساخن والبارد)، ١٩٦٠، لفتحى غانم، و (قدر الغرف المقبضة)، ١٩٨٢، لعبد الحكيم قاسم، و (الحب فى المنفى)، ١٩٩٥، لبهاء طاهر. بل يمكن إضافة أحدثها وهى (أوراق سكندرية)، ١٩٩٧، لجميل عطية إبراهيم، وهى تقطر بالشعور الممض بالغربة والحنين إلى الوطن على الرغم من أن أحداثها تدور فى مصر بعد عودة الراوى من غربته التى دامت سنوات طويلة فى أوروبا. كذلك، كان من نتائج الظروف السياسية والاقتصادية التى مرت بها مصر أن ظهرت ونشطت حركة الهجرة من مصر للعمل ليس فقط فى أوروبا بل فى شتى بقاع العالم العربى؛ حيث تتوفر العمالة، مما أدى إلى ظهور كتابات روائية تدور حول تجربة العمالة المهاجرة مثل رواية جمال الغيطانى (رسالة البصائر فى المصائر) ١٩٨٩.

وقد اخترت لهذا المقال رواية (الحب فى المنفى) لاعتبارات عدة، أهمها إيمانى بأن هذه الرواية هى من أنضج الروايات التى تنضوى تحت عنوان «رواية الغربة»، وهى تثير بعض القضايا التى تميز أدب الغربة القصصى. وليست رواية (الحب فى المنفى) بالعمل القصصى الوحيد لبهاء طاهر الذى تدور أحداثه أو بعض أحداثه فى أوروبا، فقد سبق أن قدم لنا قصة «بالأمس حلمت بك» (١٩٨٣) وتقع أحداثها فى «مدينة أجنبية فى الشمال» وما من شك فى أنها من أروع وأعمق ما أنتجه أدب الغربة. كذلك تشمل رواية (قالت ضحى) ١٩٨٥ جزءا كبيرا يكاد يصل طوله إلى نصف الرواية اختار لخلفيته مدينة أوروبية أخرى، وإن كان حددها هذه المرة فجعلها روما.

ولأن بهاء طاهر روائى قدير، فإنه لايمكن اختزال أدبه فى صفة واحدة؛ فهو على الرغم من بساطة لغته الخادعة من أشد كتاب العربية المعاصرين تركيزا فى الرؤية وتعددا فى الأبعاد وشمولا فى الدلالات. لذلك، أخطأ الناقد محمود حنفى كساب فى عرضه الرواية (الحب فى المنفى) الذى نشره فى جريدة «أخبار الأدب» (العدد ٢٠٤ الموافق ١٧ أغسطس ١٩٩٧) تحت عنوان «الأحلام المنطفئة فى رواية الحب فى المنفى» حين قال:

> وهكذا نرى أن بهاء طاهر قد انخرط فى كوكبة الذين كتبوا عن أوروبا وتجربتهم فيها، ولقاء الحضارتين الشرقية والغربية. وكلهم ـ دون استثناء [ويقصد أبطال روايات «أديب» و «عصفور من الشرق» و «قنديل أم هاشم» و «موسم الهجرة إلى الشمال»] كانوا رجالا أشرعوا آلاتهم فى المرأة الأوروبية التى منحتهم الفتات وبخلت عليهم بالعقل والمعرفة والتقدم. ولذا فإن الرواية من هذا الجانب لاتقدم شيئا جديدا يختلف عما قدمه الرواد من تجارب السفر إلى الغرب والانخراط فى ثنايا نسائه وبين أحضانهن.

هذا كلام غير صادق على الإطلاق؛ إذ إن رواية بهاء طاهر تقدم شيئا جديدا، بل أشياء جديدة، وهذا هو سر روعتها. فليس إشكال العلاقة بين الشرق والغرب إلا عنصرا واحدا من عدة عناصر متشابكة ومتداخلة تتألف منها هذه التجربة الإنسانية العميقة. هذا بالإضافة إلى أن معالجة بهاء طاهر لمشكلة العلاقة بين الشرق والغرب تختلف اختلافا بينا ـ فى طبيعتها وفيما تنطوى عليه من موقف وفلسفة ـ عن معالجة من سبق من الكتاب العرب، مصريين كانوا أو غير مصريين.

وعلى الرغم من أن زمن الرواية ـ أى الزمن الذى تشغله أحداث الرواية منذ بداية حب الراوى فى المنفى حتى نهايته ـ لايتعدى بضعة شهور فى عام ١٩٨٢، فإن الروائى، عن طريق استخدامه وسائل السرد الحديثة مثل استرجاع الماضى أو مايعرف باسم «الفلاش باك»، يتمكن فى مواضع مختلفة من الرواية، وعلى فترات متباينة يتداخل فيها الماضى والحاضر، من تغطية حقبة طويلة من الزمن تبدأ فى طفولة الراوى وتنتهى فيما يبدو بوفاته، وهو على حد وصفه رجل «عجوز». وهى حقبة تسجل التطورات الخطيرة التى حدثت فى المجتمع المصرى والعربى خلال تاريخه الحديث. ويتم هذا التسجيل عن طريق مزج التجارب الشخصية الفردية بالأحداث السياسية العامة، وليس عن طريق مجرد السرد التاريخى الموضوعى المباشر. ويحدث هذا المزج حتى حين يعرض المؤلف لوقائع حقيقية ويستعين بالوثائق التاريخية كما

يقر في كلمته الختامية التي ترد بعد الفصل الأخير (في طبعة دار الهلال للرواية المنشورة في يوليو ١٩٩٥). وهكذا، نشاهد من خلال تجربة الحب الشخصية، ضمن ما نشاهد، بانوراما المجتمع العربي الحديث بهمومه وأزماته وآلامه.

فبالإضافة إلى القصة الرئيسية للرواية، وهي قصة حب الراوي في المنفى - كما يدل على ذلك عنوان الكتاب - تضم الرواية مجموعة «ثيمات» أو خيوط سردية أو قصص ثانوية يتداخل بعضها في بعض ويتآلف ويتطور ويغيب ثم يعود للظهور؛ بحيث يصبح شكل الرواية أدنى إلى شكل السيمفونية. ونستطيع أن نلخص ثيمات الرواية أو موضوعاتها فيما يلي: أولا - علاقات زوجية أو غرامية. وتشمل حب الراوي لبريجيت، وزواج الراوي بمنار، وزواج بريجيت بألبرت وزواج يوسف بإيلين، وعلاقة إبراهيم المحلاوي بخطيبته شادية. ثانيا - علاقات صداقة أو زمالة. وتشمل علاقة الراوي بإبراهيم المحلاوي، وعلاقة الراوي بالصحفي برنار. ثالثا - قضايا عامة ندرك معظمها من خلال هذه العلاقات. ومنها قضية حرية الصحافة في العالم، وطرق التعذيب التي تمارس في السجن السياسي في شيلي وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية وفي القارات الأخرى، وغزو إسرائيل لبنان، والخيانة كما تظهر في قصة الأمير حامد المليونير الخليجي، وانتشار التفكير الأصولي الرجعي الإسلامي أو مايسميه الراوي «العودة إلى الكهف المعتم»، وإشكال العلاقة بين الشرق والغرب أو بالأحرى بين الشمال والجنوب، بين الأوروبي الأبيض والأفريقي الأسود.

تبدأ أحداث الرواية في سنة ١٩٨٢، وهي سنة غزو إسرائيل لبنان. وليس ورود هذا التاريخ اعتباطا بل هو اختيار مقصود من قبل الروائي؛ لأن هذا الغزو بما أدى إليه من جرائم وحشية مثل مجازر صبرا وشاتيلا له علاقة مباشرة بأحداث الرواية وتطورها، بسلوك شخصياتها الرئيسية وبتأثير بعضهم في بعض. وكما يقول الراوي في هذه العبارة الموجزة شديدة الدلالة: «ولكن كل شئ تغير بعدما حدث في لبنان» (ص ١١٧). هذا وإن كانت الأحداث في لبنان لم يرد ذكرها إلا في حوالي منتصف الرواية (ص ١١٨).

الرواية جميعها مكتوبة بضمير المتكلم اللهم إلا قصة زواج بريجيت بألبرت، فهذه ترويها بريجيت نفسها حين تقصها على الراوي. ولضمير المتكلم مزاياه وعيوبه في السرد؛ فهو يتيح للروائي فرصة أن يعرض للقارئ جميع ما يطرأ في ذهن الراوي من أفكار وهواجس وخطرات وانفعالات، مما يضفي على السرد غزارة وعمقا وواقعية يوفرها الاعتماد على تيار الوعي. إلا أنه في بعض المواقف، وعلى مستوى سطحي، يقلل من الواقعية بمدلولها الساذج، وهو ما نشعر به في نهاية الرواية حين يصف لنا الراوي تجربة إشرافه على الموت مما يجعلنا نتساءل عن مصداق مثل هذا الوصف وكيف أمكن توصيله إلى القارئ، وطبعا لا يطرأ هذا التساؤل حين يتقمص الروائي شخصية الراوي العليم بكل شئ. هذا وإن كنا عن طريق استخدام خيالنا لانجد من الصعوبة في قبول مايرفضه المنطق أكثر مما نجد في قبول شخصية من شخصيات فن الأوبرا تجأر بصوتها وتغني وهي على فراشها تعاني من سكرات الموت. والراوي لانعرف اسمه وإن كنا طبعا نعرف الكثير عنه، وما نعرفه ندركه مما يعرضه هو علينا مباشرة في تأملاته وأفكاره ومن مواضع عدة في الحوار.

يبدأ الراوي فيحدثنا عن كيفية تعرفه على المرأة التي سيقع في غرامها فيما بعد - بريجيت التي يصفها بأنها صغيرة وجميلة (كانت في الواقع في سن السابعة والعشرين) بينما هو على حد قوله كان «عجوزا وأبا ومطلقا» (ص ٥). كان كلاهما أجنبياً في مدينة «ن» - هي كما سنعلم فيما بعد من النمسا - وهو قاهري «طردته مدينته للغربة في الشمال»، وباقتصاد شديد يلمح إلى الفارق بين الشرق والغرب فيقول:

> كانت مثلي أجنبية في ذلك البلد لكنها أوروبية وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها.

الراوي صحفي كان يشغل وظيفة مرموقة هي نائب رئيس تحرير صحيفة، ولكنه أبعد عن القاهرة ليعمل مراسلاً صحفيا لهذه الصحيفة في هذا البلد الأجنبي، وذلك بسبب موقفه السياسي؛ إذ ظل ناصريا بعد وفاة عبد الناصر وتغير الأوضاع السياسية إثر ذلك.

كان الراوى ينوى صباح يوم الذهاب إلى مؤتمر صحفى تعقده لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق فى شيلى. ولكنه تردد كثيرا فى الذهاب فى ذلك الصباح الصيفى الجميل لأنه كما يقول:

> كنت أعرف سلفا أن كلاما سيقال لو أرسلته فلن تنشره الصحيفة فى القاهرة ولو نشرته فسوف تختصره وتخففه وتؤخر فقرات وتقدم أخرى بحيث لايفهم القارئ ما الذى حدث بالضبط ولا ماهى الحكاية. (ص ٦)

وهو بهذا الكلام يمهد لإحدى القضايا المهمة التى تتناولها الرواية، وهى قضية حرية الصحافة وما تتعرض له من خطر ليس فقط فى البلاد العربية وإنما فى العالم أجمع. لذلك، راودته فكرة الذهاب إلى المطار لأن ذلك اليوم كان يوم وصول الطائرة المصرية، وربما جاء بها أحد الوزراء فيدلى له بتصريح متفائل عن الحالة الاقتصادية فى مصر؛ فيقول مثلا إن اقتصادنا خرج من عنق الزجاجة فيسعد رئيس التحرير فى القاهرة بهذا القول الذى يظهر كل أسبوع فى مقالاته، ويقول الراوى: «منذ سنوات طويلة جدا والانطلاقة تقفز عنده من عنق الزجاجة بلا انقطاع» (ص٧). هذه اللهجة الساخرة نسمعها طيلة الرواية، ولا تقتصر سخرية الراوى على موقفه من الغير بل لا ينجو منها الراوى نفسه، مما يدل على وضوح رؤيته وعدم خداعه نفسه (على الأقل على مستوى الوعى) وإدراكه عدم جدوى ما يقوم به فى هذا البلد الغريب، هذا وإن كانت هذه السخرية لا تقلل فى شئ من حدة المأساة.

قرر الراوى أن يستمتع بهذا اليوم الجميل فعدل عن الذهاب إلى المطار وعن الذهاب أيضا إلى المؤتمر الصحفى ذى الموضوع الكئيب، وذلك ليثبت لنفسه أنه ليس «غاوى نكد» كما اعتادت زوجه المطلقة منار أن تقول عنه. ركن السيارة فى الظل وأخذ يتأمل منظر الغابة الذى يصفه بحساسية بالغة وأسلوب شاعرى، وهما من سمات الوصف فى هذه الرواية ولاسيما وصف مظاهر الطبيعة:

> كانت الغابة رطبة وهادئة والأوراق الجديدة التى عادت تكسو الأشجار منذ وقت قليل زاهية الخضرة، تكاد تكون شفافة. تتجمع فى قبة هشة ناعمة تحركها الريح الخفيفة فتتسرب أشعة الشمس من بين ثقوبها المتناثرة، موجات صفراء تسبح بسرعة فوق الحشائش ثم تختفى لكى تعود كالمفاجأة. وكانت تلك الموجات المتتابعة تنير فى مرورها الزهور البرية الصفراء والبيضاء التى تزخرف الأرض فى الصيف. (ص ٧)

فذكره هذا المنظر بما رآه هو وزوجه منار فى المرة الأولى التى سافرا فيها إلى الخارج فى رحلة سياحية إلى بلغاريا، وأخذت ذكريات حياته مع منار تتدفق فى ذهنه وتعود عليه مشكلاته الزوجية بالنكد فتعكر صفوه وتفسد متعته بهذا اليوم الجميل، فقرر فى نهاية الأمر أن يتوجه إلى المؤتمر الصحفى لكى ينقذ نفسه من عذاب هذه الذكريات، وبقراره هذا إنما أثبت، ودون وعى منه، صدق قول زوجه إنه «غاوى نكد».

بإيجاز شديد جدا، وقبل أن يصل إلى الفندق الذى سيعقد فيه المؤتمر، أمكن الراوى أن يحكى قصة زواجه منذ اللحظة التى جاءت فيها منار لتعمل فى الصحيفة وتأسر زملاءها «بوجهها البشوش وبابتسامتها الدائمة وطريقتها الصريحة فى الكلام وهى تحدق مباشرة فى عينى من تحدثه»، وكيف اختارته زوجا لها دون زملائه على الرغم من أنه كان أفقرهم جميعا. تذكر زيارته بيتها فرسم لنا صورة حية لهذه الأسرة عن طريق اختيار بعض التفاصيل الدالة؛ مثل جلوس أبيها معهما وهما مخطوبان فى غرفة الجلوس بالبيجاما وافتخاره بما ناله من رئيسه فى العمل من ثناء على أسلوبه فى كتابة المذكرة اليوم ـ الشئ الذى حببه إلى الراوى لأول لحظة لبساطته وطيبته، وإن كان ذلك أثار عدم رضى زوجه وجعل منار تشعر بنوع من العار لحرصها على المظاهر الاجتماعية. وكانت «تبكى بالدموع» لأنه اعتاد بعد خروجه إلى المعاش أن ينزل إلى الشارع بالجلباب وأن يجلس بالساعات عند البقال أو على دكة البواب، وتقول له وسط دموعها: «حرام عليك يابابا.. سمعتنا يابابا». ويذكر الراوى كيف تغيرت لهجتها فى الحديث عن أبيها بعد وفاته فظلت تبكيه شهورا طويلة ثم أخذت بالتدريج تتحدث عنه على أنه

كان موظفا كبيرا قوى الشخصية يهابه الجميع فى المكتب، بل تطالب زوجها (الراوى) بأن يكون حازما مثل أبيها. ويواصل الراوى عرضه لما دب فيما بعد بينه وبين منار من خلاف أخذ يتفاقم بعد تنحيته عن وظيفة نائب رئيس التحرير، وينتهى بالحيرة عن سبب فشل زواجهما فيخاطب نفسه: «على أى شئ تلومها هنا بالضبط؟.. كنت أبحث عن السبب، عن بذرة الخطأ.. خطئى أنا أو خطؤها هى!» (ص ١٠ ـ ١١) إنه لا يعرف السبب فى طلاقه من منار: «كانت هناك مشاحنات كثيرة تحدث بين كل زوجين ولكنها لم تكن السبب الحقيقى» (ص ٢٦).

هذا البحث الدائب اليائس عن سبب فشل الزواج والتردد فى الإلقاء باللائمة على أحد الطرفين دون الآخر والتساؤل المبرح عما يجعلنا ندمر أنفسنا: «لماذا ندمر أنفسنا بأيدينا؟» (ص ٣٦) بينما نظهر وكأنه لا حول لنا ولا قوة أمام هذا التيار الجارف الذى يدفعنا أمامه ويرمى بنا إلى التهلكة، هو من مظاهر الرؤية المأساوية لهذه الرواية. حقا هناك بعض التفسيرات القريبة؛ إذ يعترض طريق السعادة عقبات بعضها ذو طابع سياسى؛ إذ لايمكن فصل فشل الراوى فى زواجه عن فشله السياسى، عن اندحار الناصرية التى كان يعتنقها بإخلاص شديد ونشأ ونمى وتطور على الإيمان بها:

> فكرت كثيرا ـ لكم فكرت. قلت ربما كان لذلك كله علاقة بما حدث لى فى العمل. لم تكن تفصلنى غير خطوة عن رئاسة التحرير. ثم جاء السادات فضاع كل شئ. وأصبحت المستشار الذى لايستشيره أحد... وأدرك الآن ـ أدرك بصفاء كامل ـ أن تشبثى بحلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذى عشت مقتنعا به، بل كان أيضا تشبثا بحلمى الشخصى، بأيام النجاح والمجد والوصول. وأفهم الآن أن منار التى جمدوا وضعها فى الصحيفة مثلى وبسببى قد اعتبرت عبد الناصر خصما شخصيا لها... أصبح هجومها على عبد الناصر ودفاعى المستميت عنه حيلة لتنفيس توتراتنا لا أكثر. وتحول الزعيم إلى مجرد لعبة بيتية قديمة يضرب بها أحدنا الآخر فى المشاجرات ثم يلقيها جانبا لنعود إليها مرة أخرى بعد حين.

بيد أن الراوى يؤكد لنا فى نهاية الأمر أن السياسة لم تكن هى السبب. (ص ٢٧ ـ ٢٨)

ذهب الراوى إلى المؤتمر الصحفى بالفندق وفيه رأى للمرة الأولى بريجيت شيفر. جاءت تلبية لطلب الدكتور مولر وكان صديق والدها وتناديه بعمها وهو الطبيب الذى رأس المؤتمر. جاءت للقيام بعملية الترجمة من الإسبانية إلى الإنجليزية، وهى لغة المراسلين الصحفيين فى البلد لاعتذار المترجم المحترف فى اللحظة الأخيرة. كانت تترجم شهادة بيدرو إيبانيز السجين السياسى الجريح الهارب من المستشفى العسكرى بسانتياجو عاصمة شيلى وهو يصف للحاضرين أساليب تعذيب المسجونين وما تكبده هو على يد ضابط إدارة الأمن الوطنى. بعد فترة توقفت بريجيت عن الترجمة؛ إذ لم تستطع أن تحتمل المزيد من التفاصيل المرعبة فى كلامه، وظلت تتطلع إلى جمهور الصحفيين «وقد اتسعت عيناها واستطال وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان»، ثم نهضت من على المنصة واختفت من القاعة. ولحسن الحظ كان ذلك قرب نهاية الجلسة.

بعد انتهاء المؤتمر دهش الراوى ليد ربتت على كتفه وصوت يقول له: «كنت أبحث عنك». كان إبراهيم المحلاوى زميله القديم فى صحيفة بالقاهرة. لم يكن رآه منذ ثلاثة عشر عاما حين نشأ الخصام بينهما بسبب مقال نشره يؤكد فيه عدم إمكان إخلاص اليمين للثورة، وأدى ذلك إلى إيقاف المحلاوى عن العمل بالصحيفة. وهو الآن يعمل صحفيا فى بيروت لإحدى منظمات المقاومة الفلسطينية. جاء بالأمس إلى مدينة (ن) فى زيارة عمل. عندما كانا يعملان معا أيام الشباب محررين فى صفحة الأخبار الخارجية كان المحلاوى ماركسيا متحمسا بينما كان الراوى يؤمن بالقومية العربية، وكان المحلاوى يتهم الراوى بأنه مثالى حالم ويعتبر الراوى المحلاوى متحجرا وبعيدا عن روح الناس. وعلى الرغم من خلافهما حزن الراوى حزنا شديدا عندما قبض على

المحلاوى ضمن من اعتقلوا من الشيوعيين سنة ١٩٥٩ وأمضى سنوات فى المعتقل.

اصطحب الراوى إبراهيم المحلاوى إلى المقهى الجميل المحبب إليه فى هذا البلد وفيه تبادلا الذكريات ثم تصافا فى نهاية الأمر بعد أن اتضحت الأسباب التى أدت إلى الخصومة بينهما فى الماضى. وهكذا انتقل بنا الراوى إلى الحديث عن ظروف إبراهيم الشخصية وعن علاقته بشادية الرشيقة الجميلة أجمل زميلاتها من المحررات فى الصحيفة، التى أحبها إبراهيم وأحبته، وكان الراوى يقول لنفسه إنه الانتخاب الطبيعى لأن إبراهيم كان شابا وسيما جذابا موفور الصحة والحيوية. وقد ظلت شادية وفية له طيلة السنوات التى قضاها فى المعتقل، ولكن العلاقة انقطعت بينهما بمجرد خروجه من المعتقل، وذلك رغم توسط الزملاء للصلح بينهما، وتبين أنه قد كتب لها من السجن يقول إنه يحررها من الارتباط به وإنها إن أرادت انتظاره فهى «حرة فى أن تسلى نفسها بالخروج مع من تشاء من الرجال». لا يدرى لماذا قال لها «هذه العبارة المشئومة التى لايقولها رجل لامرأة فى بلدنا ولا فى أى بلد آخر». (ص ٣٥) لقد فهمت شادية أن حب إبراهيم لها قد مات فانطفأت جذوتها وقبلت زوجا لها شخصا عاديا بطئ الحركات، شديد الوقار هو صراف الصحيفة وأنجبت منه وانتقلت من التحرير إلى الإدارة وعملت موظفة فى الحسابات ـ ترهلت ولم تعد تهتم بمظهرها وفقدت حماسها للقضايا العامة السياسية والاجتماعية، وظل الراوى يتساءل «إن كانت هزيمة فى الحب يمكن أن تفعل ذلك بالإنسان؟» (ص ٣٤) يقر إبراهيم بأنه كان يحبها ولم يحب فى حياته واحدة مثلما أحبها ويزعم أنه لم يشأ أن يظلمها مع شخص مثله فى المعتقل ولايعرف متى سيخرج أو إن كان سيخرج فأراد أن يحررها. ولكن الحقيقة أنه، ربما لاعتبارات سنقف عليها فيما بعد، لم يوفق فى الارتباط بأية امرأة ولم يتزوج. يقول:

> حين كنت أعرف فتاة متحررة ومثقفة كنت أجد نفسى دون أن أدرى أشعر بحنين إلى السذاجة والبراءة، وحين ألتقى بفتاة بسيطة ينتابنى بعد فترة الضيق وعدم الاقتناع أجد أنى أحتاج أيضا إلى عقل أتحاور معه، وهكذا... أظن أنى ضيعت عمرى أبحث عن واحدة تجمع بين كل المتناقضات ولم تخلق بعد. (ص ٣٦)

وحتى حينما أتيحت له فرصة الجماع ببريجيت فيما بعد وهى مخمورة من الإفراط فى الشرب أصابه العجز، إذ وقف شبح شادية أمامه يحول دون الاتصال الجنسى، على الأقل هذا هو ما قاله للراوى حين أخبره بتجربته مع بريجيت قبيل عودته إلى لبنان. أخذ الراوى يفكر فيما قاله إبراهيم عن شادية ويتساءل:

> ليكن أنه قد فعل مافعل فلماذا لم يشرح لها بعد خروجه من المعتقل أنه لم يكن يقصد إهانتها؟ لماذا لم يشرح لها ولماذا لم تغفر له؟ ولماذا كان يجب أن تدمر نفسها بعد ذلك؟ أين هو العطب الذى ينهشنا ويسبب الدمار؟ (ص ٣٩)

فى ركن من المقهى رأى إبراهيم بريجيت والدكتور مولر يجلسان فقصدهما فى التو ليستعين بهما فى قضية الفلسطينيين واللبنانيين الذين تخطفهم دوريات إسرائيل ويعذبون فى إسرائيل وبعضهم يختفون إلى الأبد. دعا الدكتور مولر الراوى أن ينضم إليهما. وبعد أن تم التعارف تبادل هو وبريجيت حديثا مقتضبا بينما كان مولر وإبراهيم منهمكين فى موضوع المقاومة الفلسطينية. ومرة أخرى يلحظ الراوى ذلك التعبير الذى بدا فى وجهها فى آخر المؤتمر الصحفى، فى عينيها الواسعتين وجفنيها اللذين يرتجفان باستمرار، مما أثار فضوله وفضول القارئ معا لمعرفة سر ذلك الحزن. وبعد قليل يستأذن الراوى فى الانصراف معلنا أنه يشعر بالتعب وتقرر بريجيت أن تذهب هى أيضا إلى بيتها، فيعرض عليها الراوى أن يوصلها إلى بيتها بسيارته ويقبل دعوتها لتناول القهوة معها فى شقتها. وتجتاحها رغبة لا تقاوم فى الكلام، ربما بسبب توتر أعصابها ولما عانته فى ذلك اليوم. وإذا بها تخبره بقصة حياتها دون أن تشعر بالحرج لكونه مجرد شخص غريب عابر. وهكذا يكتمل لنا رسم الشخصيات الرئيسية الثلاث فى الرواية: الراوى وإبراهيم وبريجيت. وهم على اختلافهم يشتركون فى عدة صفات مهمة تتضح من خلالها الرؤية المأساوية لبهاء طاهر فى هذه الرواية.

أخيرا، نعرف سر حزن بريجيت. إن لقاءها بالدكتور مولر بعد غيبة سنين طويلة ذكرها بماضيها الأليم فرجعت بريجيت الابنة الوحيدة الطفلة. لقد كان مولر الطبيب الناجح صديق أبيها الحميم وكانا فى شبابهما من المتحمسين للدفاع عن الديمقراطية ضد فرانكو أثناء الحرب الأهلية الإسبانية، ورغم صداقة مولر لأبيها أصبح فيما بعد عشيق أمها، يأتى غالبا فى غياب زوجها ويختلى بها بحجة الكشف عليها لمرضها ويحاول التقرب إلى الطفلة فيحمل لها الحلوى ويصرفها إلى الخارج بحجة ما. ولكن الطفلة بمضى الوقت اكتشفت أنه يخدعها ويخدع أباها الذى تحبه حبا جما وكانت تشعر حتى وهى طفلة بأنه رجل مهزوم. كان محاميا قديرا ولكنه لم يكن يقبل غير القضايا الصعبة دفاعا عن الفقراء والنقابات والمظلومين فى العالم لقاء أتعاب زهيدة، فكان مآله الفقر والفشل. وذات مرة حينما فتحت الباب لمولر ورمت الحلوى التى أتى بها وضربته وأمرته ألا يأتى لبيتهم لأنها لاتريد أن ترى وجهه بعد اليوم. وفعلا توقف مولر عن المجئ وكانت أمها تلتقى به خارج البيت. والواقع أن ذلك وحده لم يكن السبب فى حنقها عليه، بل إنها تعتقد أنه هو الذى دمر حياتها فيما بعد حين دفعها إلى الزواج من حبيبها ألبرت الطالب الأفريقى الأسود الذى تعرفت عليه فى الجامعة بالنمسا. كان كألبرت هاربا من النظام الدكتاتورى فى بلده (غينيا) ومطاردا منه، كان يعد رسالة عن لوركا. تؤكد بريجيت أنها تعرفت عليه فى المكتبة وليس فى المرقص. كانت تساعده لكى يكتب باللغة الألمانية وكان يساعدها فى تعلم الإسبانية، وكانا يتحدثان عن لوركا وشيلر وغيرهما من الشعراء، وقد عرفها على نتاج كتاب أفريقيين مثل أشيبى وسوينكا. كان ألبرت واثقا من نفسه ومن دوره السياسى ورسالته فى الحياة؛ بحيث إنه لم يكن يحفل بما يسمعه من طلبة الجامعة البيض من الكلمات الغليظة الجارحة عن الأفريقيين السود. نشأ الحب بينهما كما تقول «طبيعيا كالمشى أو الكلام» (ص ١٠٦). قدمت بريجيت ألبرت إلى مولر؛ إذ كان مولر بعد أن تقاعد وأغلق عيادته قد بدأ فى «حكاية حقوق الإنسان هذه»، وكان ألبرت وأصدقاؤه يقصدونه للاستشارة والمعونة فى معركتهم ضد الطاغية ماسياس. ألف مولر جمعية لمكافحة العنصرية، وأخذ يلقى الخطب وينظم المظاهرات فى الميادين العامة ضد العنصرية ويقيم احتفالا بيوم أفريقيا، ويعقد ندوة باسم «من أجل عالم واحد». تقول بريجيت إنه من وقتها تغيرت البلدة؛ إذ قبلها «كانت الأمور تسير» أما الآن فقد انقسم الناس قسمين: الأقلية الضئيلة من الذين يناصرون جمعية مولر والأغلبية الساحقة من الذين هم ضدها:

> حتى الذين كانوا يخفون عنصريتهم أصبحوا يتباهون أيامها بأنهم ضد وجود السود فى البلد ويظهرون العداء لكل الملونين. (ص ١٠٧)

وتواصل بريجيت حديثها فتقول:

> فى تلك الأيام بالذات صار يلح على أنا وألبرت لكى نتزوج، كنا نعيش معا وكنا سعيدين. ولم يرد أبى أن نتزوج وقال إن الناس فى بلدنا يغمضون عيونهم عن العلاقة بيننا على أنها نزوة عابرة، حرية محكومة يسمحون بها للشباب على ألا تجاوز الحد. أما الزواج فهو جريمة. دنس للجنس الأبيض كله، لايغفره أحد فى بلدنا. أما مولر فقال فلنلقنهم - أهل هذه البلدة البليدة - درسا ولنعلمهم أن الدنيا قد تغيرت.. يجب أن يفهموا أخيرا أن العنصرية تحط من آدميتهم. (ص ١٠٨)

بعد الزواج لم يعد يزورهما أحد، وأخذ الطلاب يلاحقونهم فى كل مكان بنظرات الكراهية، حتى جرسون المطعم الذى اعتادا الأكل فيه لم يرحب بهما وأصبح ألبرت يكره الخروج فى الليل ويفرط فى الشراب ولا يذهب إلى الجامعة. وكانت بريجيت قد حملت منه. وفى إحدى الليالى اعتدى عليها سبعة أو ثمانية من الشبان المخمورين ففقدت طفلها، وبعد إجهاضها تغيرت حياتهما كلية؛ رسب ألبرت فى الامتحانات وإن كانت بريجيت قد نجحت وشعرت بالخجل لوقوف أبيها معها بينما كان ألبرت «وحيدا دون أسرة ودون أقارب فى هذه المدينة التى تكرهه» (ص ١١٣). وتدهورت حال ألبرت فلم يعد يذهب إلى مولر أو إلى أى

مكان؛ كل ما يفعله الآن هو أن يشرب حتى يسكر. ثم انفض عنه حتى أصدقاؤه الأفريقيون واتهمه البعض بأنه خانهم وكتب إلى ماسياس، وعزوا فشله هذا إلى «هذه المرأة الأوربية» (ص ١١٤). وأخيرا، وبعد أن تكرر رسوبه فى الجامعة عاد إلى أفريقيا بعد أن طلق بريجيت. وهكذا باء هذا الزواج الآخر بالفشل والسبب هو كما تقول: «العالم أنهى مابين ألبرت وبينى» (ص ١١٦).

لاشك أن سبب فشل هذا الزواج أقل تعقيدا من سبب فشل زواج الراوى أو علاقة إبراهيم بشادية؛ إذ يرجع فى معظمه إلى اعتبارات خارجية وقفت عقبة كأداء فى سبيل سعادة الزوجين؛ ألا وهى عنصرية المجتمع الأوروبى الأبيض الذى لايقبل الأفريقى الأسود. ومع ذلك، فهذا التصادم بين الغرب والشرق، أو الأحرى أن نقول بين الشمال والجنوب أو بين الأوروبى الأبيض وغير الأوروبى الأسود والملون ـ والذى هو أقرب ما فى الرواية من تيمات إلى ما يتحدث عنه محمود حنفى كساب فى تحليله الذى أشرنا إليه آنفا ـ لايخلو من اعتبارات سيكولوجية فردية؛ فليست بريجيت وحيدة أبويها مجرد امرأة أوروبية عادية أو مجرد نموذج، ولكنها لها فرديتها وطفولتها الخاصة بها، بآلامها وأزماتها. ولا ريب أن علاقتها بأبيها وسلوك أمها كان لهما أثرهما فى تحديد مسار حياتها فى المستقبل. أما فيما يتعلق بعلاقتها بالراوى التى سنناقشها فيما بعد، فهناك مواطن شبه بينها وبين آن مارى فى قصة «بالأمس حلمت بك»، آن مارى الفتاة الصغيرة الجميلة ذات الطابع الحزين ابنة القس الوحيدة، التى لا ترى أية غرابة أو غضاضة فى اتصالها بالأجنبى الملون فى مجتمع يسوء بالعنصرية، ويعتبرها الراوى مجرد طفلة مثلما كان راوى (الحب فى المنفى) يذكر نفسه بأن بريجيت عمرها نصف عمره، ولا ننسى أن مارى كان مآلها الانتحار.

وكما أن طفولة بريجيت لها دورها فى مسار حياتها فيما بعد، كذلك نرى أن إبراهيم هو أيضا قد تركت طفولته فى حياته أثرا عميقا بالغا لم يستطع أن يتحرر منه طيلة حياته. يقول إبراهيم للراوى أنه نشأ فى بيت كبير جميل له حديقة بديعة، وأبوه مالك الأرض فى القرية كان يملأ البيت بالكتب التى يقتنيها ويجلدها ويطبع عليها اسمه بالخط النسخ المذهب دون أن يفتح منها كتابا. لم يعرف إبراهيم السعادة فى طفولته، وإن كان لايدرى متى بدأت همومه فيتساءل (ص ٨١):

> هل كانت أمى هى السبب؟.. ربما، هى أول حزن وعيت عليه فى حياتى دون أن أفهم سببه. مازلت أراها هناك فى بيتنا الكبير فى القرية.. فى البيت الكثير الغرف، المملوء بالأثاث وبالصور وبالكتب تتحرك وحيدة من غرفة إلى أخرى ترفع أشياء ثم تضعها مكانها... تلبس ثوبا للخروج ومجوهرات كثيرة ثم لاتخرج من البيت، ونادرا مايزورها أحد. فقط تتحرك فى غرف البيت وتتنهد. كان أبى يقول لها دائما «ياهانم» ينحنى أمامها وهى جالسة فى مقعدها ويقبل يدها. يسألها بمنتهى الأدب قبل أن يخرج «الهانم تأمر بشئ؟» فتتمتم «بالسلامة يابك» ولكن حتى وأنا صغير جدا كنت أعرف أنه يخونها باستمرار.. كنت فى الخامسة من عمرى عندما رأيته أول مرة فى الديوان فوق إحدى النساء.. ملأنى الغضب وعدت جريا إلى البيت... شعرت حتى وأنا فى هذه السن أننى يمكن أن أقتلها لو حكيت لها ما رأيت.. كانت هشة كفراشة... ما الذى فعله أبى بالضبط حتى حطمها بهذا الشكل؟.. ويؤكد إبراهيم أن ماكان يشقيه هو الظلم لا العقد الوهمية التى يتحدث عنها فرويد. ما أشقاه مع أمه هو نفس الظلم الذى عذبه حين كان يرى أباه ورجاله يسرقون الفلاحين بعد ذلك.

وكان تعليق الراوى على كلام إبراهيم هو هذه الكلمات: «أفكر فى ذلك الطفل الذى يطاردنا حتى آخر العمر. ألا توجد طريقة للتخلص منه؟» (ص ٨٣). قالها الراوى من أعمق أعماقه. إنه الآن فى العقد السادس من عمره ويعانى من ضغط الدم ويعلم علم اليقين أنه لن يهرب من عينى ذلك الطفل الذى يطارده منذ الصباح (ص ٦٤). وهكذا، سواء عند بريجيت أو عند إبراهيم أو عند الراوى،

تبين لنا هذه الرواية كيف أن الإنسان أسير الماضى ولايستطيع فكاكا من قبضة طفولته. وهذا مظهر آخر لمأساوية الرؤية فى (الحب فى المنفى).

طلب إبراهيم من الراوى أن يقدمه لمن يعرفهم من الزملاء الصحفيين فى البلد، وكان برنار أحد الصحفيين القلة الذين يعرفهم الراوى ويحترمهم لصدقه ومثاليته، وكان يختلف عن بقية الصحفيين؛ فهو بعيد جدا عن أناقتهم وتكلفهم. هو أرمل يتبنى طفلا فيتناميا من لاجئى القوارب يرعاه بمفرده بعد وفاة زوجه، تقابلوا فى المقهى المقابل للدار التى يعمل فيها برنار. عرض إبراهيم على برنار حالات محددة بالأسماء والشهادات من مصادر محايدة لضحايا التعذيب بالكهرباء وغيرها على أيدى الإسرائيليين، فأخبره برنار أنه شخصيا يصدقه، ولكنه لن يجد صحفيا مستعدا لنشر هذا الكلام، وذلك مخافة أن تتهم الصحيفة بأنها تعادى السامية بالدفاع عن الإرهابيين، فخاب أمل إبراهيم وإن كان برنار وعده بأنه سيحاول مساعدته بتقديمه إلى الصحيفة الشيوعية التى لايكاد يقرؤها أحد فى هذا البلد. وأراد برنار أن يعرفهما على مصرى «زميل فى المهنة» يعمل الآن فى مطبخ هذا المقهى، هو يوسف زوج صاحبة المقهى إيلين. كان يوسف أشقر لاتختلف ملامحه كثيرا عن الأوروبيين، وكان يصغر إيلين بما لا يقل عن عشرين عاما. كان طالبا فى السنة الثالثة فى كلية الإعلام بالقاهرة، وكان محكوما عليه بالسجن ستة أشهر لاشتراكه فى مظاهرة هتفت ضد السادات واشتبكت مع حرس الجامعة. تمكن يوسف من الهرب إلى ليبيا ومنها جاء إلى هذا البلد. أخبرهما أنه يريد أن يصدر صحيفة عربية يمولها مليونير عربى من بلد فى الخليج. كان أميرا تقدميا وكان يعجب بكتابات الراوى ويريد أن يعينه هو ويوسف فى إصدار هذه الصحيفة. وبظهور يوسف على المسرح تزداد الأمور تعقيدا. كان يوسف بدوره غير سعيد على الإطلاق بهذا الزواج الذى اضطر إليه اضطرارا لكى يضمن بقاءه فى هذا البلد، وهو ينتظر بفارغ الصبر أقرب فرصة للتخلص من هذا الزواج. وعلى عكس ذلك، كانت إيلين مغرمة بيوسف ولم ترد أن يهجرها إلا حينما تغير فيما بعد تحت تأثير الأمير حامد وتحول إلى مجرد عميل له، أصولى متطرف فى تعصبه للدين، وأصبحت تخشاه. وهكذا، نجد فى حالتهما مثالا آخر للزواج الفاشل وإن كان وضعهما يناقض وضع الراوى وبريجيت؛ فإيلين هى التى تكبر يوسف فى العمر وليس الحب متبادلا بينهما. كذلك بمجئ يوسف تكتسب الرواية بعدا آخر يقربها من الروايات البوليسية، وذلك عن طريق المؤامرة التى يدبرها الأمير حامد ومحاولته استغلال الصحافة الليبرالية أو اليسارية لتنفيذ خطته فى الوصول إلى الحكم فى بلده بالخليج. والأمير، فيما يبدو، رجل لامبادئ له؛ فهو أكبر تاجر للخيول العربية فى أوروبا، وهو شريك لليهودى دافيديان الذى تبرع بمبلغ طائل لجيش إسرائيل؛ فهو - إذن - لايتورع عن خيانة العرب. ولعل وصف الروائى لشخصية الأمير بدهائه وقسوته وأسلوب معيشته، يبذخه وثرائه الخيالى يتسم بقدر من المبالغة، مما يجعل شخصية هذا الأمير أقل شخصيات هذه الرواية إقناعا.

نعود الآن إلى الراوى، ذلك الصحفى المثقف الذى يهوى الشعر ويحفظ الكثير منه باللغة العربية وغيرها، وقرأ الكثير من الآداب الأجنبية، وفى كلامه ترد أصداء كثيرة من الأدب الأوروبى لاسيما من شكسبير ومن مأساة هاملت بالذات. هو رجل حى الضمير تهمه مشاكل العالم وما فيها من ظلم كما تهمه مشاكل أسرته. هو مطلق ولكنه على اتصال مستمر بالتليفون بأسرته بابنه خالد وابنته هنادى ويهتم بتعليمهما. كان يتطلع إلى زيارة خالد له وهو فى طريقه للاشتراك فى مسابقة بطولة الشطرنج. ولكن خالد يفاجئه بأنه عدل عن السفر لأنه قرأ فتوى تقول إن الشطرنج حرام فيصدم الراوى بالتحول الذى طرأ على شخصية ابنه وعلى اعتناقه التفكير الأصولى الإسلامى الذى يعنى «النفى الكامل للحياة» (ص ٨٨) والعودة إلى «الكهف المعتم». وتشكو هنادى لأبيها لأن خالد يفرض عليها آراءه ويحاول تقييد سلوكها بأن يمنعها من الذهاب إلى النادى. كذلك يلاحظ الراوى أن منار بمضى الوقت قد تحجبت وأخذت مقالاتها فى الصحيفة تكتسب صبغة دينية وتحل محل مقالاتها القديمة فى الدفاع عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل، فانزعج واغتم لهذه التطورات فى أسرته وفى المجتمع المصرى بعامة.

حان موعد عودة إبراهيم إلى لبنان فذهب الراوى معه إلى المطار، وحين عاد إلى المقهى الذى يرتاده وجد بريجيت فيه كأنما تنتظره، فجلسا معا واعتادا أن يلتقيا فى المقهى ظهر كل يوم أثناء فسحة غدائها. حكى لها عن زواجه بالبساطة التى حكت بها هى قصتها. كان فى البداية يوهم نفسه بأنهما رغم فارق السن جمعتهما الغربة، وبأنه فى وحدته يتخذها بديلا عن أولاده، وبأنهما يشتركان فى حبهما للشعر «فى وقت لم يعد فيه للشعر مكان» (ص ١١٦). حدثها عن نفسه وعن طفولته. ثم كان غزو إسرائيل لبنان.

عاش الراوى «تلك الأيام من الحمى» يقرأ بنهم الصحف بكل اللغات ويشاهد كل النشرات فى التليفزيون، ويكتب كل يوم رسالة مطولة إلى صحيفته بالقاهرة عن ردود الفعل فى أوروبا على تلك المجزرة فلا تنشر الصحيفة إلا ملخصا مقتضبا. كان ينتظر أن شيئا سيحدث فى دول العالم العربى. ولكن لاشئ يغير هذا الهوان. يصف الراوى تفاصيل هذه المجزرة وصفا دقيقا مثيرا:

> شارع بأكمله يحترق وتفقد كل عمائره واجهاتها بعد ضربه بالقنابل الفراغية وتبدو فى الصور بقايا الحياة فى الغرف العارية ـ مناضد مقلوبة ولعب أطفال ملوثة بالدم وصور فوتوغرافية وتماثيل صغيرة للعذراء مهشمة على الأرض وسط حرائق وجثث ملقاة على ظهرها وأخرى مكورة على جنبها، وامرأة عجوز مشلولة فى ملجأ تجلس على مقعد وتحاول أن تدفعه للأمام أو للخلف وسط عنبر فقد جدرانه ولكن الأحجار المتناثرة فى الأرض تمنعها من الحركة فى أى اتجاه فترفع الشال الأبيض عن رأسها وتبكى.. تطاردنى صورة تلك المرأة فى الليل وأنا أصارع النوم وصورة رجل يجرى مذعورا فى الشارع وسط دوى المدافع وهو يحمل ذراعا آدمية مبتورة يلفها فى صحيفة تقطر دما. لماذا يحمل هذه الذراع؟ (ص ١١٩ ـ ١٢٠)

هذه التفاصيل لابد منها لأنها بالإضافة إلى شهادة الممرضة النرويجية عما حدث فى عين الحلوة، التى نظم برنار مقابلة له معها فى المقهى ـ والتى يصفها المؤلف بأنها «مزيج من أقوال منشورة وحوار شخصى أجراه المؤلف معها» ـ لابد منها لكى تفسر مدى تأثر الراوى بها، لاسيما وهو يعانى من ضغط الدم مما يسبب له أزمة قلبية كادت تودى بحياته لولا أن أنقذه برنار ونقله فى سيارته على الفور إلى المستشفى؛ كان قد طلبه فى التليفون ولم يفهم شيئا مما قاله ولكنه سمع صرخة وصوت ارتطام السماعة بالأرض فأدرك ما حدث.

وكان يزوره فى المستشفى برنار ويوسف الذى كان يبلغه تحيات الأمير وسؤاله عنه، وتأتيه بريجيت كل يوم فى فسحة غدائها المعتادة. وبعد خروجه من المستشفى كانت تلتقى به فى المقهى كما كانت تفعل من قبل. وذات يوم قالت إنها تخشى أن تكون قد أحبته ولذلك فينبغى ألا يلتقيا بعد ذلك لأنها ليست على استعداد لأن تعرض نفسها للمزيد من الألم. ولكنها فى مساء ذلك اليوم اتصلت به بالتليفون لتخبره أنها تريد أن تراه. وهكذا نما الحب بينهما وترعرع. ويسأل الراوى نفسه:

> ومن أنا لأستحق كل هذا الحب أليس عارا أن أفرح كل هذا الفرح، فى هذا العمر، وفى تلك الأيام، ووسط تلك الحرب. (ص ١٤٢)

ويصف حبه ومشاعره وأحاسيسه بلغة شاعرية عذبة فيناجيها بهذه العبارات:

> أنا أحبك، وأنت معى، فى الليل الحنون، فى الحديقة الحانية، ولا تعودين صغيرة ولا أعود كهلا، ولكنا مجلوان معا فى ذلك القمر الفضى، فى عمر واحد، دون عمر، فى قلب الحب الطفل، فى الزمن الوحيد الأبدى... أتمنى لو أحلق فوق هذا العالم الجدارى الأصم الكثيف وأنت معى إلى دنيا أخرى ناعمة وشفافة لايحدها الطوب ولا المواعيد ولا الصحف والحروب ولا الجوع ولا الموت ولا هموم الأمس ولا مفاجآت الغد ـ دنيا نصنعها معا، لا عمر لها حتى ولو كانت قصيرة العمر. هنا والآن. دنيا تصحح كل الماضى وتمحوه، دنيا تصلح كل

الحاضر ولا تبقى شيئا غير الفرح... لا شئ غير الفرح. (ص ١٤٤)

ويقول:

فجأة في تلك الأيام أشرق في ذهني أني حاولت كل شئ. أن أكون ابنا طيبا وزوجا جيدا وأبا بارا وإنسانا له مبادئ وصحفيا له ضمير وعجوزا وقورا يدبر لمستقبل أبنائه بعد أن يموت... أشرق في ذهني أنني حاولت كل شئ غير الفرح... غير أن أكون سعيدا داخل جلدي... فأية نعمة أن أعرف في حياتي، ولو تكن هي مرة قبل النهاية ذلك الفرح المقدس الذي لا يبغى غير ذاته. (ص ١٤٥ ـ ١٤٦)

وهي تقول له:

ألم نتفق على ألا يهزمنا العالم مرة أخرى؟ ألم نتفق حالا على ألا يكون في الدنيا سوى أنت وأنا».

وهو يقول لنفسه: «نعم يجب ألا تهزمنا الدنيا مرة أخرى» (ص ١٦١ ـ ١٦٢).

وفكرت بريجيت في أن ينجبا طفلا فاعترض قائلا: «طفل؟ في مثل سني يا بريجيت» فكان جوابها:

وما يهم؟ لايكون الوقت متأخرا أبدا لكي تقدم هديتك للحياة. طفل هو أنت وهو أنا نعيش فيه معا ونعيش معه. بعيدا.. في جزيرة أو فوق جبل. نعلمه أن يحب الأشجار والزهور والشعر، ونعلمه أيضا كيف يتخذ من الأشجار أصدقاء له. (ص ١٧٦)

ولكن هذا الحلم الرومانطيقي الصرف سرعان ما مضى وأعقبه «صمت ووجوم. توهج شئ لحظة واحدة ثم انطفأ» وأخذ يتساءل:

كيف أحميها؟ لو أعرف كيف أحمي هذه التي منحتني كل ذلك الحب، والتي تجلس الآن أمامي مهزومة تبحث عن طفل مستحيل في عالم مستحيل! (ص ١٧٧)

كيف نفسر هذا الحب؟ لاشك أن ما ساعد على ولادته كونهما كلاهما غريبين جريحين انتهى زواجهما بالفشل والعذاب، وكانا بطبيعة الحال بحاجة إلى العزاء والسلوى. لسنا هنا بصدد مشكلة علاقة جنسية بين شرقي وأوروبية الشئ الذي نجده في الروايات العربية التي تدور حول تصادم الشرق بالغرب، وإنما نحن بصدد علاقة إنسانية سيكولوجية ليس للعنصرية فيها دور يعي به الطرفان. لقد كانت بريجيت شديدة التعلق بأبيها، وكانت تراه رجلا مهزوما، وربما كان هذا سببا آخر في تعلقها بالراوي الأب البديل، المهزوم هو الآخر.

ولم تدم سعادتهما طويلا. كانت بريجيت تعمل مرشدة سياحية؛ لأنها كانت تجيد عدة لغات، وقد أوشك الموسم السياحي على الانتهاء، فحدثها مدير شركة السياحة عن شخص يريد أن تعطيه دروسا في اللغة الفرنسية. وتبين أن هذا الشخص هو الأمير حامد. ولما قابلته في قصره الفاخر وجدت أنه لم يكن في الواقع بحاجة إلى دروس في اللغة الفرنسية لأنه كان يجيدها، وكان هدفه أن يستغل بريجيت للضغط على الراوي لكي يقبل العمل في مشروع صحيفته لأنه بوسائله الخاصة كان يعرف العلاقة بينهما. ثم حين علم الأمير أن الراوي قد عرف سره وأنه لن يتعاون معه ولايمكن رشوته، قرر أن يتخلص منه ومن بريجيت. وأمكنه تدبير ذلك بسهولة، فأخبرها مدير الشركة أنها لن تستطيع البقاء في الشركة لأن البوليس سأله عن تصريح العمل الخاص بها، وهي لا تملك هذا التصريح، ونصحها بأن لا تبحث عن عمل آخر في المدينة للسبب نفسه. أما الراوي فقد جاءه خطاب من رئيس إدارة الصحيفة في القاهرة يخبره بأنه تقرر إلغاء وظيفة المراسل الصحفي في مدينة (ن) لأجل تخفيض النفقات على أن يتم تنفيذ هذا القرار خلال شهر من تاريخه. ولما علمت بريجيت فحوى هذا الخطاب صرخت: «هذا عالم ماسياس وسمو الأمير! لا فائدة!» (ص ٢٣٧). وفعلا، لم تكن هناك فائدة. كان الراوي يشعر بأنه إن اقترح عليها أن

يعيشا فى مدينة أخرى ويحاولا العمل بعيدا ستقول له: «سئمت الهرب و (هم) فى كل مكان». وإن عرض عليها الزواج ستقول له: «أشباحنا كثيرة وستطاردنا أينما نكون. نحن أقصى ما نستطيعه هو ما صنعناه بالفعل: إننا اختلسنا من الزمن لحظاتنا تلك» (ص ٢٣٩).

قررت بريجيت أن تعود إلى النمسا لتبقى فترة مع أبيها قبل أن ترى مايمكن أن تفعله. أخذها فى سيارته إلى المطار. وأرادت أن تضع حدا لعذابها وتهرب من «هذه الدنيا الكلبة» فحاولت أن تنتحر معه وأخذت تدفع السيارة إلى طرف الطريق وهى تردد كلمات هاملت فى مناجاته الشهيرة عن الانتحار، ولكن الراوى جذب فرامل السيارة قبل أن تنزلق من حافة الطريق وحال دون انتحارها. وبعد أن ودعها فى المطار أحس بأن له حسابا أخيرا يجب أن يصفيه فى هذه المدينة، فصعد بالسيارة فى الطريق الجبلية المؤدية إلى قصر الأمير حامد. أوقف السيارة وأخذ يصعد على الجبل ماشيا على قدميه باحثا عن القصر وهو يلهث من فرط التعب. ذهب إلى بوابة القصر ولكن الأمير رفض مقابلته فعاد أدراجه وجلس ليستريح على شاطئ النهر، فإذا بشبح متدثر بمعطف يجلس إلى جواره ويعرض عليه مخدرات ويبدو من صوته المرتجف أنه بدرو وكان قد اختفى بعد المؤتمر الصحفى بقليل. فلما ناداه الراوى قام وجرى. وأخذ الراوى يتمدد على المقعد وينزلق دون مقاومة، وجاءه شرطى يسأله عما إذا كان بخير فلم يستطع أن يعيره جوابا بل أحس أنه ينزلق فى بحر هادئ تحمله على ظهره موجة ناعمة وصوت ناى عذب:

> وكانت الموجة تحملنى بعيدا تترجرج فى بطء
> وتهدهدنى والناى يصحبنى بنغمته الشجية
> الطويلة إلى السلام وإلى السكينة. (ص ٢٤٨)

وواضح أنها الأزمة القلبية التى ستقضى عليه. وهكذا كما بدأت الرواية ببدرو انتهت أيضا ببدرو وبذلك اكتسبت بنيتها شكلا دائريا.

بعد هذا العرض المقتضب والتحليل السريع لأحداث الرواية يجدر بنا أن نتساءل: هل هذه رواية عن علاقة الشرق بالغرب؟ أم هذه رواية رحبة الأفق ذات دلالات إنسانية عميقة تعبر عن رؤية مأساوية للحياة؟ إن رواية (الحب فى المنفى) فى نظرنا تمثل تحولا خطيرا فى اتجاه التيار الروائى الذى يعالج موضوع الشرق والغرب. لقد اختفت العلاقة المتأزمة بين الشخصيات المصرية ونظيراتها الأوروبية؛ فالراوى وزميله الصحفى إبراهيم الحلاوى يقفان على قدم المساواة مع الدكتور مولر وبرنار (وبريجيت طبعا). إنهم يتعاملون معاملة الند مع بعضهم وبعض. ولم تعد هناك حاجة للرجل الشرقى أن يعوض شعوره بالنقص إزاء الرجل الأوروبى الذى استعمره بأن يغزو جنسيا فى خياله المرأة الأوروبية على نحو ما بين چورچ طرابيشى فى دراسة (شرق وغرب: رجولة وأنوثة) ١٩٧٧. كذلك، لم تعد مشكلة البحث عن الهوية أو الذات الجماعية عن طريق علاقتها بالآخر هى التى تشغل بال الروائى؛ فالراوى على يقين من هويته الحضارية لإنه ليس شابا فى طريق التكوين يطلب العلم وغيره فى أوروبا وإنما هو رجل صحفى ناضج فى سن الخمسين. هو غريب عن مصر تماما مثلما بريجيت غريبة عن النمسا. ليست هذه الغربة عن الوطن هى موضوع الرواية، وإنما هى الغربة الباطنة التى تدفع الراوى إلى التأمل والاستبطان ومحاولة الوصول إلى السلام والسكينة فى ذاته الممزقة. ووظيفة الغربة أو المنفى هنا هى أنها تعين الراوى، بواسطة عزله عن مجتمعه العادى وحياته اليومية على أن يتأمل حياته ومجتمعه عن بعد وبقدر من الهدوء النسبى. ومن هنا جاء صفاء الرؤية. إنها ـ كما قلنا ـ رؤية مأساوية، فالناس فى هذه الرواية على مختلف أجناسهم شرقيين كانوا أو غربيين، يدمرون بأيديهم أو يدمر بعضهم بعضا؛ فالزواج يفشل ولايعرف المرء لماذا يفشل، والحب يفتر أو لا يتبادل، والأفراد جميعا مثل بريجيت وإبراهيم والراوى أسرى طفولتهم لايستطيعون أن يتحرروا منها أو يهربوا من ماضيهم . وحين تتحقق السعادة، فإنها تكون أشبه بالأحلام

ولا تدوم طويلا؛ إذ يقف لها العالم بالمرصاد ويقضى عليها المجتمع بالإيديولوجيا والتعصب والجشع والخيانة، وفى مجال السياسة الأوسع يتفنن الطغاة فى أدوات التعذيب، والمجازر البشرية تحدث بينما يقف العالم أمامها مكتوف اليدين، والصحافة ذات الضمير تكمم أفواهها المؤسسات المغرضة.

ومجمل القول أن أقصى ما يستطيعه المرء فى هذا العالم الردئ هو أن يختلس لحظات من الزمن قبل أن يهزمه الزمن. إنها بحق رؤية مظلمة ولا يخفف من ظلامها إلا لغتها العذبة السلسة التى على بساطتها تصف ما تراه بدقة فائقة وبحساسية مرهفة وشاعرية نادرة.



بدائل الحداثة فى
(لا أحد ينام فى الإسكندرية)

ماری تریز عبدالمسيح*

تستمد الرواية المصرية المعاصرة خصوصيتها من حاضر يتلازم فيه القديم والحديث وتتنازع ثقافات متعددة على ساحته. فالحاضر لا يستمد خصوصيته من واقع يتبع مسلسلاً زمنياً يرجع إلى نقطة بدء. فالفصل بين الأزمنة القديمة والحديثة فكرة تعايش معها نقاد الثقافة العربية دهورا، حينما أوجدوا تلازما بين تأكيد الأصول وتقديس التراث الذى تحتم على الحاضر الاقتداء به. ونحن فى منعطف القرن، تبين القائمون على الثقافة تجاور الأزمنة فى الواقع العربى الراهن؛ ومن ثم فمن أبرز خصوصيات الرواية المصرية المعاصرة إفراز منتج ثقافى يتلازم فيه القديم والحديث، بل تتنازع فيه ثقافات عدة، ومفاهيم متباينة.

ويعد التناقض بين القديم والحديث من أبرز الإشكالات التى واجهت الرواية المصرية منذ ظهورها. فقد تزامن ظهورها وصعود الحركات الوطنية الساعية إلى التحديث،[1] وتأكيد الهوية فى آن. فتطلب التحديث الانفتاح على النظم المعرفية الغربية؛ أى المعرفة التى استقدمها المستعمر. بينما أشعل الحماس القومى الرغبة فى الاقتداء بالجذور التى اختلفت الآراء حول تحديد مرجعيتها، مع تغاير الخلفيات الثقافية للمنظرين لها[2]. كما ارتبط التحديث بالنظم المعرفية الوافدة وتفسيراتها المادية للظواهر الطبيعية، مما عمل على تهميش النظم المعرفية المحلية التى لا تعتمد طروحاتها على المنهج المادى بشكل مطلق. أفضى ذلك إلى ظهور ازدواجية فكرية لتمسك البعض بمنهج الحداثة الذى ناهضته التيارات الأصولية، وسعت إلى تقويضه بطرح ما يمكن وصفه بحداثة معكوسة [3] عكست المعايير المتراتبة التى أسستها الحداثة لتفضل القديم على الجديد، والإلهام على العلم. كما ترتب على ذلك الانشقاق الثقافى ظهور ازدواجية فى تعريف مفهوم الأمة؛ استند البعض إلى مرجعية

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ماضوية، بينما تطلع البعض الآخر إلى تحقيق رؤية مستقبلية أسستها المناهج المعرفية الغربية.

وأحد أسباب الازدواجية التى أصابت الفكر المصرى، فيما يخص التحديث أو التأصيل، كان يرجع إلى تهجين مفهوم الأمة(٤) بالمفاهيم الوافدة. فقد تشكل مفهوم الأمة فى الوعى المصرى على غرار النموذج الغربى الذائع فى القرن التاسع عشر(٥) ، وما استتبعه من مزاعم انفصالية ومتعالية (٦) تولدت عنها الحركات الفاشية والإمبريالية. ومن ثم، تأسست فكرة الأمة على منظور أحادى يعمل على تسييد ما يتفق وأطروحته، وتهميش كل ما يخرج عن إطاره. فقد تبنت العناصر القومية المسرودات الإمبريالية التى تزعم الإقصاء من أجل الارتقاء، وترى فى المغايرة عنصر الشقاق الذى قد يخل بوحدة الأمة. وقد اتسمت الرواية المصرية، آنذاك، بالمركزية، مثلها مثل الخطاب السائد. فقد استخدمت تقنية تتمثل الواقعية لفرض رؤية أحادية. فالروائى، مثله مثل المثقف آنذاك، سواء تمثل الحداثة أو معكوسها، زعم تفوقه المعرفى ليتخذ موضعا يتوازى والسلطة. وسواء امتلك المعرفة الغربية، أو التراث بنصوصه المقدسة، فهو فى كلتا الحالتين يمتلك أحد أوجه الثقافة الراقية التى تتعالى على ما دونها من ثقافات عامية أو غير رسمية. ونشأ عن ذلك ابتعاد النظام المعرفى للمثقف عن العامة(٧) ، وخلق معايير ثقافية متراتبة.

وبعد حرب الأيام الستة، ظهر موقف مضاد للقومية المتسلطة التى مارست الهيمنة على شعوبها، لتمارس سياسة إمبريالية معكوسة على المستوى المحلى، استتبعها موقف مضاد للمثقف الحداثى من قبل العامة. وظهرت على الساحة عناصر منتجة جديدة لا تنتمى إلى طبقة المثقفين التى كانت قد اكتسبت امتيازات ذوى النفوذ. وعملت تلك القوى الجديدة على نقض صورة المثقف العالم والمعلم، مثلما نقضت مظاهر السلطة كافة، لتشكل موقفا مضادا للخطاب القومى المتعالى. أيقنت تلك الجماعة استحالة السرد بصوت أحادى؛ فتلاشت المركزية الروائية المحاكية للرواية الواقعية التى راجت فى القرن التاسع عشر فى الغرب، والمرتبطة بالمفاهيم الرومانسية الساعية إلى إعلاء الذات وتمجيد العبقرية. وكان لنكوص فكرة العبقرية ما يشكك فى الأخذ بالقيم الجمالية المطلقة، مما أفضى بدوره إلى إذابة الفروق بين جماليات الفن والحياة. وعليه، تحرر الفن من أقانيمه المثالية ليتداول بلغة الحياة، بعفويتها وتنافر مقوماتها، دون التظاهر بالتسامى والتذرع بالسمو. أدى ذلك إلى نقض مركزية الصوت الواحد، أى صوت المؤلف. ففى زمن يصعب فيه تعريف الذات الفردية بوصفها كيانا مستقلا، غدت الأصوات المتعددة فى الرواية تتداخل فى خطاب حوارى يتناص فيه السرد والتاريخ، ولا مكان فيها للصوت الواحد دون الحوار مع الآخر.

وعلى عكس الاتجاهات الروائية الوافدة فى طى مزاعم الحداثة، وخروجا عن الأصولية المتمسكة بالقومية المتطرفة، برز المنتج الثقافى فى الآونة الأخيرة متعدد الأصوات. وغدا المحور يدور حول الجماعة لا الفرد. والتفاصيل اليومية فى تنافرها لا تعكس تعددية مطلقة، قدر ما تبرز كيفية التفاعل فيما بينها، وذيوعها واستقبالها، وفاعليتها فى الواقع السياسى. فقد وعى إبراهيم عبدالمجيد(٨) الكاتب المصرى كيفية تناص السرد، بفئتيه، التاريخى والتخييلى فى النطاق المحلى والعالمى. وبتناوله وقائع الحرب العالمية الثانية وتأثيرها على مجرى الحياة فى مرويته (لا أحد ينام فى الإسكندرية)(٩)، يبين لنا كيفية تفهم الذات وعلاقتها بالآخر دون التنميط، ودون احتسابها نتاجا للحظة تاريخية محددة. وعليه، فالعمل يشارك فى حوار العولمة الدائر فى عالم اليوم، ويطرح الإمكانات التى تخول للثقافة المصرية موضعها بينْ مجموع المجتمعات الساعية للتكامل(١٠) . ويأتى مشروعى فى إطار التعريف بخصوصية الرواية المصرية، محاولة للبحث عن كيفية مجاوزة الخطاب الروائى ازدواجية القديم والحديث باستخدام الخيال الحوارى.فالحوارية السردية تجسد مواجهات الجماعة وتفاعلاتها عبر الأزمنة والأمكنة.كما تتجاوز الحوارية السردية خطاب التحديث وثنائياته التى فصلت بين الحداثة والتأصيل، العلم والإلهام. كما سأسعى فى بحثى هذا إلى الكشف عن الاستراتيجية المستخدمة لإقامة فضاء تجتمع فيه ثقافات مختلفة وهى بصدد التمفصل. والحوارية القائمة بين الخطابات المتعددة تزيل التخوم بين المؤلف والقارئ، وبين التاريخ والتخييل.كما

غدت السردية التاريخية أداة لمساءلة الواقع التاريخى بمساءلة الذات الفاعلة فى صيرورتها. والأصوات فى جمعيتها إنما تجسد الذات الواحدة المتناصة مع الآخر. فالآخر وليد لموقف تاريخى وليس كياناً ذا أخروية مطلقة، فهو وليد أزمنة الانتقال. وإذا كانت قد تعددت المصادر النقدية التى استعنت بها، أعتقد أننى أفدت كثيرا من كتابات ميخائيل باختين،[١١] ولندا هاتشيون[١٢].

وإن كانت أحداث (الإسكندرية) تدور فى حقبة تاريخية ولت، فهى تنحو إلى التأريخ إلى جانب أدائها التخييلى. فالتأريخ والتخييل يتوازيان فى إعادة إنتاج الماضى كما تتضمنه النصوص التاريخية والأدبية المتناصة. وفى إعادة الإنتاج معارضة لتلك النصوص دون محاكاة الإنتاج السابق، فهى معارضة تبرز الاختلاف فى التماثل. فالمعارضة تهيىء إطارا تنظيرياً يشتمل على العناصر الشكلية والتأويلية فى آن[١٣]، وإن كان ذلك هو المنطلق الأساسى لنظرية هاتشيون النقدية، فسوف أستخدمها بشكل خاص فى سياقى النقدى. فالهدف من بحثى هو قراءة التناص بين التاريخ والتخييل، الماضى والحاضر، للتوصل إلى كيفية المشاركة «بين الذاتية» فى التاريخ. فقد يحدو بنا ذلك إلى تكوين علاقات أكثر إنتاجية بين مجموع الجماعات الساعية إلى التكامل.

والاحتكاك بالآخر فى (الإسكندرية) ينشأ عن صدمة التحديث، حيث تتورط مدينة الإسكندرية، بفعل موقعها المتوسطى، فى الحرب العالمية الثانية. وتمتد السياسة الحربية لتؤثر فى واقع الحياة المحلية فى مصر، مما كان له آثار مدمرة على الكثيرين. فتغدو الحرب، وأوزارها، نصا يعارض عملية التحديث المتعسفة التى أقحمت على البلاد. فتمتد آثار الحرب لتصيب المركز والهامش على المستويين المحلى والعالمى.

فإذا كانت الحرب العالمية تدور بين هتلر وروميل، فهناك على المستوى المحلى ثأر ممتد بين الأجيال، مثلما الحال فى الحرب المشتعلة بين الطوالبة والخلايلة، وهما عائلتان فى إحدى القرى المصرية بينهما قضية ثأر. بل إن الحرب لها أثر مباشر على السياسة الداخلية لمصر. فقد استغلتها السلطات الحاكمة للتوسع فى الهيمنة، كما اتخذتها ذريعة لإطلاق الأحكام العرفية دون مبرر. وقد أساء بعض العمد فى استغلال تلك السلطة المطلقة ضد المعارضين، مثلما حدث فى حالتى البهى وأخيه مجد الدين، وهما من عائلة الخلايلة. ويهاجر الاثنان من بلدتهما إلى الإسكندرية، التى تغدو مرفأ يأوى النازحين القادمين من شتى المواقع الجغرافية. وترتب على ذلك النزوح التقاء ذوى الثقافات المتباينة، والأديان المغايرة، بل احتكاك النظم المعرفية للثقافات المختلفة. وتعد الصداقة الوطيدة بين الأسر المسلمة والمسيحية دلالة على ذلك.. وأحيانا ما يكون لالتقاء الثقافات، على هذا النحو، آثاره السلبية. فالمعارف الوافدة مع الحداثة قد تضىء للأجيال الصاعدة آفاقا جديدة، يصعب على البالغين تقبلها؛ الأمر الذى يترتب عليه إيجاد هوة بين الأجيال. فبينما يتطلع الشباب لحرية الاختيار، يتمسك الكبار بالتقاليد الموروثة. فالتقاليد تظل على ماهى عليه، بينما تتقدم عملية التحديث فى مجالات التسليح، والإعلام والاتصالات. وينشأ عن تلك الازدواجية حالة من التردد بين المفاهيم المتصادمة، مما يكون له الأثر فى خطاب الأمة، ويستدعى ذلك الخلط، نزوحا آخر، يبتعد عن المدينة المحملة بركام تاريخى. والنزوح الثانى يكون إلى مواقع ما قبل الصناعة، التى لا يحدّها العمران؛ أى للمناطق الريفية أو الصحراء. فبمواجهة الفضاء، تتحرر الذات من سياجها، لتتفاعل مع المحيط البيئى. فلقاء الأحبة فى الفضاء فيه استجابة لقانون الطبيعة، وهو طقس تطهرى، تستتبعه مباركة جماعية. وكذلك اللقاء الجمعى بين العمال المصريين، والجنود التابعين لدول الكومنويلث، المحاربين فى الصحراء، يترتب عليه لقاء مع المطلق، فيتحد الجميع فى الصلاة، وهى طقس يجسد جماعة متعددية الثقافات. وفى مثل هذا الحدث احتفال بتعددية الأصوات التى يحتفى بها صوت (الإسكندرية) الجامع.

والنصوص التاريخية والتخييلية المتناصة إنما تنبىء عن مواقعها المتبادلة، مما يتجاوز الفواصل المزعومة بين الفن وما دونه. وتذهب هاتشيون إلى أن «المعارضة لا تنتهك الماضى، بل على العكس، فالمعارضة تبجل التاريخ وتسائله فى آن»[١٤]. وسردية (الإسكندرية) تنهل من مصادر الماضى فى

تعدديته لتتخذ موقفا مضادا من القراءة الخطية للتاريخ التى تنحو إلى تقسيم الأحداث وفقا لتراتب تمييزى، لا يتمثل فيه المهمشون. وقد سادت تلك القراءة فى المنتج الثقافى الشائع فى بدايات القرن، حيث جاء تمثيل الأقليات والمهمشين تمثيلا أحاديا عبر صوت المؤلف، كما أغفلهم خطاب الأمة. وهذا يناقض ما ذهب إليه بنديكت أندرسون من أن فى ظهور الرواية من حيث هى جنس أدبى ما ساعد على خلق تصور للجماعات، بوصفها كيانات تولدت عن زمن تقويمى(١٥). ففى مصر، لم يجد صوت المسودين من فلاحين، وعمال، وصيادين، تمثيلا مناسبا، بل تم تنميطهم فى النسق الاجتماعى، لتظل ثقافتهم شفاهية.

ومن ثم، أفضت مفاهيم الحداثة ومزاعم الأمة إلى قطيعة أدبية مع طبقات متعددة من التراث. فالحداثة أسست لخطاب أحادى عمل على تهميش الآداب التى تخرج عن الثقافة التى تبعتها المؤسسات الرسمية. كما أدت مزاعم الحداثة المعكوسة بتياراتها الأصولية إلى طمس الأدب الشفاهى، لاستخدامه اللغة العامية التى جاءت ـ بالنسبة إلى الأصوليين ـ فى مرتبة متدنية، لابتعادها عن اللغة الرفيعة المستخدمة فى التراث. ولم يعد هناك اتفاق على مفهوم الأمة، نتيجة لهذه المواقف الثنائية المتأرجحة بين الأضداد. أما سردية (الإسكندرية)، فهى تطرح إعادة قراءة سجلات التاريخ، ويأتى هذا الطرح بوصفه استجابة لدافع يلح على انتشال الثقافة المحلية وغير الرسمية ـ الثقافة المهمشة ـ من طى النسيان. والسردية تنحت موضعا للموروث فى صلب استراتيجية الإبداع السردى، وبذلك تطرح قراءة بديلة لا تقيم الثنائيات، ومن ثم لا ترفض الحداثة بوصفها آخر مغايرا، بل وجه من أوجه الإبداع. فالتعاطى مع المهمش بوصفه المنوط بالفعل، يبرز دوره التاريخى المطموس. وعليه، (فالإسكندرية) تعيد صياغة النظم المعرفية التى سادت فى الأزمنة القديمة، مما يبين تعدد المصادر المعرفية التى تغيرت على مسار الأزمنة. ويترتب على ذلك إعادة النظر فى مفهوم الهوية التى تغدو كيانا متعدد الخواص يستحيل تفسيره وفقا لجغرافية محددة أو سجل ذى بعد تاريخى أوحد.

فلم تجاوز حركة الحداثة ـ أو معكوسها ـ فى الثقافة المصرية التفسير الخطى للتاريخ بل دعمته. ففكرة التطور عبر التحديث، أو العودة إلى الأصل انطوت على تناقض، حيث سعت إلى البحث عن الأصول لمتابعة التطور ـ مثلما سعى الحداثيون ـ أو محاكاة الأصل ـ وهو ما يتطلع إليه السلفيون، مما قد يحدو بهم إلى قياس الحاضر وفقا لتلك الأصول. وفى الحالتين، فالتطلع إلى المستقبل يكون مرهونا بمنظور أحادى. والبديل لقراءة التاريخ خطيًا! هو تتبع المسار المتناقض للتاريخ المعاصر، والوعى بحركته المتجهة إلى الأمام وإلى الخلف فى آن. والتصور الخطى للتاريخ ترتب عليه فصل عنصرى الزمان والمكان، حيث تراءت نقطة البدء خارج الحيز المكانى الذى تولد عنه الحدث. أما الوعى بازدواجية الواقع التاريخى، فهو يربط بين الفرد والعالم الزمكانى. وفى (الإسكندرية)، تتجسد لنا العلاقة بين الفرد والجماعة، وبينهما وبين المحيط الزمكانى عبر سلسلة من الظواهر المادية. والمادى فى الرواية لا يقتصر على الجسد وممارساته، بل ينطوى أيضا على تجليات الروح فى ماديات الحياة. فهناك مجاوزة للفصل الشائع بين الروح والجسد، وفى ذلك تفاد لتناقضات الحداثة والحداثة المعكوسة اللتين تمسكتا بإحدى الظاهرتين دون الأخرى. كما ينبغى عدم إغفال المصادر المعرفية الشعبية التى تتأسس على مفاهيم مهجورة. لذا، فتعرف مصادرها المعرفية يتطلب إعادة قراءة الماضى، فى محاولة إيجاد علاقة جدلية بين التفكير العقلانى والحدس الصوفى، لتبين كيفية التوصل إلى الخفى عبر عاديات الحياة. فلا ينزل الوحى أو الإلهام من عل، فالتجارب الأثيرية ثمرة لمواقف معيشة(١٦).

وفى إيجاد علاقة حوارية بين العقل والحدس، تقويم لعلاقة المؤلف بالنص. ففى بدايات القرن، اتخذ المؤلف الحداثى موقعا اعتلائيًا حينما زعم سطوته المطلقة على النص. ولكن، بتعرف العلاقة الحوارية الكامنة بين العقل والحدس، والمعايشة والإلهام، يتغير موضع المؤلف بوصفه سلطة مطلقة. فتغدو السردية بوصفها فعلا تخييلا منتجا مشتركا بين المؤلف والقارئ. فالتجربة الحياتية لا تقتصر على المشاركة فى أفعال الحياة، بل تمتد لتشمل المشاركة فى التخييل السردى.

وبتلك المشاركة، تتجلى للقارئ خفايا تومئ إليها الوقائع والتفاصيل المتناصة مع الموروث الشفاهى والمكتوب، حتى يتوصل إلى نوع من الإلهام الدنيوى؛ فدور المؤلف هنا يختلف والمؤلف الحداثى، ليقترب من المنشد الشعبى فى التراث الشفاهى، الذى يقوم بدور الراوى والمروى عليه فى آن.

ففى (الإسكندرية) يقوم المؤلف أيضا بدور الراسل والمرسل إليه[١٧]، ويتيح له هذا الدور المتغير التنقل بسهولة بين النصوص المتناصة للتاريخ والتخييل. فهو لا يمدنا بسجلات تاريخية للأحداث، ولكنه يعيد بناء السجل التاريخى من منظور شعبى. ومن ثم، تأتى رواية الإنجازات التى تسودها الروح التنافسية بالأسلوب المستخدم فى حكايات الأبطال الشعبيين، والشطار. وفى استخدام هذا الأسلوب السردى المأخوذ عن الحكى الشعبى معارضة لأساطير الزعامة السياسية، حيث تتوازى حيل الزعماء وحيل الشطار والعيّارين. وعليه، تتراءى الأحداث العظمى من منظور شعبى مقاوم، دأب على المزج بين الجبر والصدفة، مما يكون له الأثر الكبير هنا فى تعرية أوهام الزعامة. ويفضى ذلك الأسلوب السردى إلى منتج يمزج النزعة الواقعية والرومانسية معا.

وقراءة التناص تنتج حوارية بين الشخوص التاريخية والشعبية، وبين التراث المكتوب والشفاهى بشكل عام. بل إن التناص بين أحداث الماضى التى تتناولها السردية والواقع المعيش، إنما يبين كيفية التعاطى بين التجربة اليومية والبيئة الثقافية المحيطة، فالعلاقة بينهما تبادلية، حيث تغذى كل منهما الأخرى وتتغذى عليها. وكما أسلفنا القول، فالتجربة الحياتية لا تقتصر على الممارسات اليومية، بل تمتد لتشمل فعل القراءة. فهناك تناص فى (الإسكندرية) بين النص والحياة، الماضى والحاضر، الشفاهى والمكتوب. فالمؤلف يقرأ الحياة بوصفها نصا، والقارئ يقرأ النص بوصفه إحدى ممارسات الحياة. والحركة التبادلية بين المؤلف والقارئ قد تفسر الدور المزدوج الذى يقوم به المؤلف. فتبادل الأدوار بين المؤلف والقارئ يشير إلى التخاطر القائم بينهما، ليغدو فعل القراءة إلهاما دنيويا، يجمع بين العقل والحدس[١٨]، وإن اكتسبت الكتابة دورا أدائيًا، تغدو القراءة معه ممارسة «بين ذاتية»، تستعيد الروح الجمعية التى سادت فى مجتمع ما قبل الحداثة. وبالعودة إلى هذه المشاركة الجمعية، يطرح إبراهيم عبدالمجيد عناصر للتحديث دون اللجوء إلى حداثة مستعارة. فتختلف تقنياته عن التقنيات المستخدمة فى كتابات الحداثة، أو الحداثة المعكوسة، فنحن بصدد قراءة بديلة تمزج الثنائيات المتباينة، الثنائيات التى ترتب عليها ترسيخ سياسات التمييز والتفرقة، سواء تبنتها الحداثة الوافدة أو الحداثة المعكوسة.

فقد دأبت الحداثة الوافدة على إقصاء النظم المعرفية المتوارثة كافة من خطاب التقدم. كما عدّت المعارف الصوفية دربا من التغييب الذى يناهض التنوير[١٩]، وكان فى التقليل من شأن المعارف التى تبتعد عن المادية، تحد للمعتقدات الشعبية. وترتب على ذلك أن تمسكت الفئات الشعبية بمعتقداتها؛ إذ وجدت فيها شكلا من أشكال المقاومة ضد أنصار الحداثة الوافدة الذين تبنوا النظم المعرفية المادية. كما أفضى ذلك إلى خلق فرقة ثقافية أبعدت الطليعيين عن الثقافة الشفاهية. تلك القطيعة الثقافية نشأت عن الحماس الجارف لإدماج الأمة فى عالم حديث ينقطع انقطاعا تاما عن الماضى. وكان هناك قلق عام حول كيفية التوفيق بين التراث والحداثة، لتجنب مشاكل الهوية التى نجمت عن الازدواجية الثقافية السائدة. وما زال التساؤل حول طبيعة الانتماء قائما فى مجتمع تفككت أواصره بفعل التحديث الوافد وتوابعه. فالإشكال المطروح هو كيفية التعايش مع واقع مفكك، وكيفية الانتماء إلى ثقافة محلية يستحيل معها الانفصال عن المجتمع الأممى؛ تلك هى التساؤلات التى حاول جيل ما بعد حرب الأيام الستة الإجابة عنها، بطرح رد مضاد يتلاءم والوضع التاريخى للزمان والمكان الذى أفرزه. فهناك حاجة إلى التخييل مثلما هناك حاجة للتأريخ. فعادة ما تظهر الحاجة إلى الكتابة فى لحظات الأزمة، لإيجاد علاقات بين الماضى والحاضر، محاولة لاستشفاف المستقبل. (الإسكندرية) تطرح بدورها التساؤلات حول الوضع الثقافى فى الحاضر بربطه بماضيه المتعدد. فالسردية منتج ثقافى لا يسعى إلى تمييز حقبة زمنية على مدار التاريخ، أو تفضيل مكان بعينه على الخريطة، ففى ذلك تبنٍّ لأحد أشكال المركزية.

أما الرد المضاد، فهو يسعى إلى تركيب التاريخ والتخييل فى إطار واحد. فاستعادة التاريخ بتعدديته تهيىء منظورا مغايرا للقراءة الأحادية، يتراءى فيها المستقبل بصورة جديدة. فالمشهد التاريخى الذى تدور حوله (الإسكندرية)، يتوازى والحاضر المعيش. فالمشهد يسترجع حقبة تاريخية تسيطر عليها علاقات قوى من طراز جديد، زرعت التمييز فى الحياة الاجتماعية وبين الميادين المعرفية المختلفة. وتوجد تلك العلاقات على المستويين المحلى والعالمى، ويمكن تتبع تداخل علاقات القوى عبر إعادة قراءة المعلومات المأخوذة عن الصحافة، وسير الساسة، وكتب التاريخ[٢٠]. وتبدأ الأحداث فى السردية باندلاع الحرب العالمية الثانية، فالنظام العالمى المبنى على القوة تولدت عنه شبكة من علاقات القوى امتدت إلى النطاق المحلى، لتخترقه عبر الأنماط الغربية التى تبنتها الطبقة الحاكمة لتعضيد قبضتها على الخاضعين للحكم. واستخدمت تلك السياسات لتقليم أظافر كل أنواع المعارضة. فالصراع الدائر فى الدول الصناعية ودول ما قبل الصناعة أشعلته التطلعات التنافسية، التى نتجت عنها صدمة حضارية. فسياسات القوى التى ظهرت على الساحة العالمية أفرزت شبكة من العلاقات التنافسية على المستوى المحلى، أفضت بدورها إلى ظهور علاقات قائمة على الاستغلال. ترتب على ذلك انزياحات هائلة عبر الحدود الجغرافية، مما هيأ مدينة الإسكندرية لتكون فضاء للتفاعل الثقافى، حيث يلجأ إليها النازحون من البلدان والأوطان كافة. ويظهر التمايز الطبقى فى التوزيع الجغرافى للسكان، حيث يقطن من هم دون الامتيازات، من المواطنين الأصليين أو الغرباء، فى الأحياء الشعبية، بينما يتمتع أصحاب الامتيازات بالأحياء الراقية.

صارت الإسكندرية صوتا لجماعة متنوعة، وهى تزخر بحكايات عن الحرب والسلام، النزوح والعودة، كلها تروى سيرة الإسكندرية. وعنوان الرواية (لا أحد ينام فى الإسكندرية) يومئ إلى الأصوات المتكاثرة على مدار التاريخ. فأحياء الإسكندرية وصروحها الأثرية تكنى عن الوحدة فى التنوع؛ ومنها على سبيل المثال حى كرموز، وهو حى شعبى يتوسط المدينة، حيث يزخر بتاريخ من التعذيب والدمار. ويتوسط الحى عمود السوارى الذى شيد تخليدا للإمبراطور الرومانى دقلديانوس الذى عرف عنه تعذيب المعارضين. وللمفارقة، فقد كتب للإسكندرية البقاء، بينما لم يكتب للإمبراطور. أما عمود السوارى فقد تغيرت دلالته، فصار نقطة لقاء الأحبة، ومكاناً لتجمع الباعة، بل شيدت بجواره المقابر أيضا؛ فعنده يجتمع الأحياء والأموات. فالعمود يدمج التناقضات التاريخية التى تولدت عنه، وهو بذلك يكنى عن تاريخ الإسكندرية فى تواليه. كما تنطوى ترعة المحمودية ـ التى خلقت الإسكندرية فى العصور الحديثة ـ على ازدواجية مثيلة؛ ازدواجية الدمار ـ الخلاص، المتجسدة فى عمود السوارى. فالقوارب التى تخوض مياهها تجرى «فوق مائتى ألف حكاية بعدد الموتى» من العمال الذين استجلبوا من أنحاء البلاد واستخدموا فى حفرها:

> هل تحتاج أمة من الأمم إلى أكثر من مائتى ألف قتيل ليتكون عندها تاريخ من الأساطير والأشباح والجنون والعفاريت... والمحمودية مستودع الأسرار. (الإسكندرية (ص٢٣١).

فكل حكاية تروى تعارض سابقتها، والسردية بأكملها تنبنى على سلسلة من المعارضات. فكل فصل من فصول الكتاب تستهله نتف من الكتابات الفرعونية، والقبطية، والإسلامية، والهندية، والبابلية، وقد أدرجت على سبيل معارضة الأحداث المروية. فالتناص بين التخييل والتاريخ فى تعدديته يولد معارضات من شأنها إعادة تكوين الذات الفاعلة ـ ذات الإسكندرية ـ فى إطار المحيط الثقافى والبيئى اللذين يشكلانها، فتغدو الإسكندرية الصوت الذى يدمج العناصر المتناصة، ومن ثم يكون ملتقى لمن ليس له مرفأ.

فالإسكندرية مرفأ للنازحين القادمين من شتى أركان المعمورة، فتتفاعل فيها معارف الدول الصناعية ودول ما قبل الصناعة، وهى ملتقى الجماعات القادمة من المجتمعات الحضرية أو الريفية. أما المهاجرين من المجتمعات الريفية، فمازالوا يحتفظون بالروح الجمعية؛ إذ هم لا يتعرفون وجودهم، سوى فى علاقته بالمجتمع المحيط.

«يما مويل الهوى، يمايا موليا ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا» (ص ١١٤).

وحينما يلجأون للأعمال اليدوية أو العضلية فى المجتمعات الحضرية، يظل عملهم يتسم بالروح الجمعية، ومتصلا بالبيئة المحيطة، وإن اختلفت طبيعته[٢١]. وعلى النقيض من ذلك، فالجماعات الحضرية فى الجنوب شرعت فى محاكاة النظم الاجتماعية فى البلدان الصناعية، وما ترتب عليها من انعزال الفرد. وينمى هذا الانعزال الروح التنافسية التى سرعان ما تنشأ عنها العلاقات المتراتبة. والفرد فى عزلته لا يقيس التقدم الزمنى برؤية مستقبلية متفائلة ترى فى تقدم العمر دلالة على النمو والنضوج - مثلما هو الحال فى المجتمعات الريفية التى تقرن النمو بالحصاد - ولكن بالنسبة إلى الفرد المستلب يقترن تقدم العمر بالشيخوخة؛ ومن ثم الموت. فالموت يبدو أحد عوامل النفى حينما يلقاه الفرد فى عزلته[٢٢]. فى هذه الحالة، يتسم الموت بالمأساوية، ويتحول الاهتمام بالحاضر إلى هدف فى حد ذاته، ينبغى استغلاله عن آخره. أما النجاح فيقاس بالكم ؛ فكلما ارتفعت معدلات الإنجاز بالمقياس الرقمى، كلما كان أفضل. وفى هذه الحالة، تتسم المعاملات بطابع إمبريالى، يترتب عليه صدمة حضارية بين المستعمر والمستعمر. والإخفاق فى التعامل مع تلك الصدمة، يتولد عنه نظم إدارية إما أن تسعى إلى محاكاة النظام الإمبريالى، أو تنبذ الثقافة التى تنتسب إليه. وفى كلا الحالين، سواء كان رد الفعل هو المحاكاة أو الرفض، تكون النتيجة إقصاء الآخر فى أشكاله كافة

باندلاع الحرب العالمية الثانية، تغدو الإسكندرية ساحة تتفاعل فيها النظم الاجتماعية والمعرفية، وكأنها جسد يحمل تاريخا يتسم بالعناصر الدموية، والأسطورية، والأثيرية؛ فهى جسد احتفالى يمجد النظم، ويقوضها فى آن. فيذهب باختين إلى أن الكرنفال يحفل بالطقس ويقوضه بمعارضته:

> يكتسب الطقس دلالة رمزية . فبفصل أحد العناصر على سبيل الاحتفال، يغدو ذلك العنصر بديلا عن الكل[٢٣]

فبفصل أحد العناصر، يتفتت الكل بتفضيل أحد أجزائه، وهو إعلاء فيه تعدٍّ على دلالة الأجزاء الأخرى فى كليتها. والموالد المشار إليها فى (الإسكندرية) خير دليل على ذلك. فيحتفل العامة بموالد الرموز المسيحية أو المسلمة، فسواء كان المولد احتفالا بمارجرجس أو بالمرسى أبى العباس، يجتمع فيه المسيحيون والمسلمون ويرسم المسيحيون وشم القديس، بينما يرسم المسلمون وشم أبى زيد الهلالى، أحد الأبطال الشعبيين. فيظهر أبو زيد معتليا أسدا أوحصانا، شاهرا سيفه، وهى صورة تماثل الصورة التقليدية لمار جرجس. فالاحتفالات الدينية تمجد الطقس، ولكنها تقوض التراتب الذى يتضمنه، والذى يبعد ما بين القديس والعامة، فالقديس يكتسب ملامح البطل الشعبى، ليتم إدراجه إلى وظيفة دنيوية.

ويتولد التناص بين الأبطال الشعبيين والشهداء الذين صاروا فى مرتبة القديسين على مستويات عدة، مما يكون له أحيانا دلالة إيجابية. ففى هذه الحالة، تغدو المواويل التى تنشد البطولات بمثابة شفرة ثقافية تنفخ روحا جديدة فى الجماعة. وفى أحيان أخرى، قد تترتب على تلك البطولات آثار سلبية، حينما ينسج القوم تصورات خاطئة حولها، ويعتبرونها مصدرا لقوى خارقة. ففى أزمنة الأزمات، والاستلاب، تميل العامة إلى إضفاء تلك القوى الخارقة على الأبطال الشعبيين؛ وتصورات زهرة، زوج مجد الدين، من هذا القبيل. فحينما تشتد محنتها، تتوق إلى العودة إلى بلدتها، ولا سبيل لها إلى ذلك سوى بتخيل قوى خارقة قادرة على تحقيق المستحيل. وتتمثل لها تلك القوى فى تمثال البطل الذى يمتطى صهوة حصانه فى ميدان المنشية، والتمثال لمحمد على، ولكنها تجهل هويته (الإسكندرية، ١٠٣)[٢٤]. ففى لحظات اليأس، تميل العامة إلى إضفاء القوة على الأفراد العاديين، لعلهم يمدونهم بها.

كما قد تتسم البطولة بسمات غرائبية كما فى حالة هتلر. فلقد أسرت جسارته لب معظم العامة فى الإسكندرية، خاصة أنه كان يعد حليفا لهم فى معاداته الإنجليز. فبطولاته أوصلته لنجومية، وصار نموذجا للنجاح، يقتدى به، والجميع يسعون إلى محاكاته. ففى أحد الموالد، يفاخر الحاوى بقدراته المتقدمة التى تتفوق على ألاعيب هتلر، كما يذكر فى إحدى الصحف الدورية أن قوادا حاول تضليل البوليس عند القبض عليه زاعما أنه هتلر: (الإسكندرية، ١٣٠). تلك

الصورة المغالية فى البطولة، تطرح قراءة جديدة للسجلات التاريخية، لنقض المسرودات الوهمية التى يبثها الإعلام. كما تطرح تلك القراءة الجديدة العلاقة الحوارية بين الرموز العالمية والعامة، مما يقوض التراتب المفروض لتعلية نموذج، والهبوط بآخر. إلى جانب ذلك، فالمشاهد والمواقف المتناصة بين الساسة، والأبطال، والشهداء، تجسد الطبيعة المزدوجة للحرب والسلام، فيبدوان مجالين متنافرين، ومترابطين فى آن.

فالأحداث الواردة، التاريخى منها أو التخييلى، تمتزج فيها الحرب والسلام، بوصفهما مظهرين من مظاهر استمرارية الحياة. وبمزجهما يصعب الفصل بين الواقعى والرومانسى، كما يختلط الجد بالهزل، والملهاة بالرثاء. ويتجسد لنا ذلك فى البنية السردية التى تتمحور حول ثلاث مرويات تخييلية تجمع بين رومانسية قصص الفروسية، وواقعية قصص الشطار والعيّارين. والمرويات التخييلية التى تدور حول وقائع محلية تعارض أحداثًا عالمية، وتتناص وأساطير من التراث فى آن. فتحمل كل مروية معانى عدة حيث توجد فى علاقة حوارية مع نصوص أخرى. وقد تتسم المروية بروح الملهاة حينما نعيد قراءة الأسطورة فى ظل الواقع، ومن ثم تتجلى لنا تناقضاته. وحينما توظف الأسطورة لإضفاء دلالات على الحياة اليومية، يتسنى لنا استشفاف العنصر الرومانسى الذى نغفله فى عاديات الحياة. ويصعب إدراج القراءتين فى التصنيفات التى تمايز بين الأنواع الأدبية، متبنية مزاعم النهايات المغلقة، وهى شكل آخر من أشكال القوى التى تتفق والمزاعم الحداثية بالنص العضوى، والمؤلف صاحب الكلمة المطلقة فى النص، ليتحول السرد تباعا إلى أسطورة زائفة. أما مجاوزة الأنواع الأدبية بإرساء مبدأ الحوارية بين عناصر الحكى، وتناص المرويات، فإنه يذيب الحدود بين فعل القراءة والكتابة، ليغدو المنتج الثقافى ممارسة جمعية. فبتشابك الشفرات الثقافية المتغايرة يصعب التوصل إلى تفسيرات أحادية للسردية.

والمروية الأولى تدور حول البهى الذى يجمع بين البطل الشعبى والنبى الأسطورى، والزعيم السياسى. فقد ولد البهى فى ليلة القدر، وأسمته أمه بالبهى؛ لأنها رأت هالة تحيط بوجهه وظلت وسامته تجذب النساء إليه، وتبعنه أينما ذهب. وترى زهرة فى أيقونات السيد المسيح ما يذكرها بوجه البهى. وفى السياق يعارض البهى فكرة المخلص. فهو يقاوم من أجل المقموعين، مع وجود فارق بين أهدافه وأهداف المخلص فى التعريف التراثى الذى يتجلى فيه زاهدًا. فالبهى يناضل من أجل تحرير النساء الريفيات من الفروض الأبوية. فهو من جهة، يناضل لمنحهن حقوقهن الشرعية، ومن جهة أخرى، يمنحهن الإشباع الجنسى المحرم عليهن. فهو يقوم بدور ثورى، يسعى به إلى إحراز قطيعة تاريخية. فهو يتعبدالجسد، ويسعى لمنحه شرعيته، وفى ذلك هو يقف نقيضا لحياة الزهد التى يتبعها النساك، والنموذج التراثى للمخلص. وإن كان مسار البهى يبدو على السطح مناهضا للزهد، فلقد بين لنا چورج باتاى استحالة اعتبار الشبق والزهد نقيضين، حيث يذهب إلى أنهما يتساوقان. يقول:

> فى تسامى التضحية الإنسانية ما يهبها الرفعة، ولا يرجع ذلك إلى تماديها فى القسوة التى توقعها على النفس، بل لامتناعها عن توظيف التضحية كسبيل للتحايل، فتبلغ بذلك نشوة افتقاد الذات(٢٥).

فالتضحية تنطوى على امتناع وسعى فى آن. وإن كانت ظاهريا تبدو ممارسة تختلف عن ما يعد نقيضها، فقد تتفق الثنائيات المتضادة فى الهدف المنشود، وهو بلوغ النشوة.

وقد يعد البهى بطلا شعبيًا لمقاومته القمع. ولكن عند لجوئه إلى العنف لبلوغ السلطة، يكتسب خصائص الزعيم السياسى. وقد اكتسب البهى لغة العنف فور عودته من الحرب، حيث حارب بالسخرة فى صفوف الحلفاء. فتتحول بطولاته السابقة إلى ضرب من مغامرات الأشقياء، ليلقى حتفه فى النهاية فى معركة عبثية بين القادمين من الصعيد، والنازحين من وجه بحرى. وهو بموته يحصد جزاء سعيه للسلطة. والموقف فى عبثيته يعارض الهزيمة السياسية لهتلر، والموت المفاجئ فى الحالتين ينبئ عن الغرائبى الكامن فى الاحتمالات التاريخية؛ فغير المتوقع يلعب دوره فى تحريك التاريخ. والموت العبثى يقوض الاعتقاد الرومانسى فى البطولة الخالدة، مؤكدا أن البطولة الشعبية لا تمنح التميز الفردى،

بل هى مكسب جمعى. ومن ثم، تغدو البطولة الشعبية علامة شرفية لا يتقلد بها الفرد، بل تتقلد بها القيم الجمعية التى تدعم الجماعة. وحينئذ، يتساوى موت البطل أو حياته، ورحيله لا يشكل نهاية مأساوية، بل يؤكد استمرارية الحياة.

أما المروية التخييلية الثانية فتدور فى المدينة، ويتراءى هنا لنا الدور المزدوج الذى يقوم به رشدى، وهو يعارض مروية البهى، وأساطير أخرى من التراث ورشدى يجمع بين الشاعر الطليعى، والفارس العاشق. فلقد تألم بالحب، مثلما البهى، ولكن جاءت استجابته مختلفة، فابن المدينة لا يترك نفسه للرياح، بينما يستسلم البهى لأعاصير الحب والحرب. ولم يتصل البهى بالغرب سوى من خلال الحرب. أما رشدى، فجاء لقاؤه بالغرب عبر التبادل الثقافى فقد نهل من العلم والآداب ما أثرى عقله، فعلاقته بكاميليا تختلف وعلاقات البهى النسائية، فهى علاقة تنبنى على الوفاق العقلى، والانجذاب الجسدى. كما تقوض علاقتهما الثنائية الدينية بين المسلم والمسيحى التى صنعتها المؤسسات. فالاختلاف الدينى هنا يجسد التكافل بين الجسد والروح، الملموس والمحسوس، المادى والعضوى. وعلاقتهما تجسد الحوارية الكامنة بين الثنائيات المفروضة من قبل المؤسسات على المستويات كافة، وتضعها موضع المساءلة.

يقع اللقاء الأول بين رشدى وكاميليا فى مسابقة مدرسية، ويتحول التوافق الذهنى بينهما إلى انجذاب جسدى يتجلى فى رحلتهما النيلية فى ترعة المحمودية، فالاستجابة المتبادلة بينهما تتجلى فى فعل التجديف:

> كانت معجبة بأدائه ورعونته.. هذا الكائن الرقيق.. هو نفسه الذى يخضع له كل هذا الفضاء وكل هذه الخضرة.(الإسكندرية، ٢٣٦)

ففعل التجديف المشترك بينهما له دلالات جنسية، تبدو أكثر جلاء عند وصولهما للشاطىء الآخر، فتتكثف رغبتهما فى فضاء الحقول الممتد دون تحققها الفعلى. وتفيض أشعة الشمس بأحاسيسهما الحميمة، ويتبركان بها:

> يا للروعة ماذا يحتاج الإنسان من الآلهة أكثر من ذلك؟ (الإسكندرية ٢٣٤).

فبمنأى عن الأنساق الحضرية، يتولد حبهما من حيث هو فعل مقدس، يستمد قدسيته من الحوارية التى تنشأ بين الوجود البشرى المتناغم مع البيئة المحيطة. فالبيئة تعمل بوصفها بديلا للتاريخ، حيث تكمن فيها قوى أخرى قادرة على تحريك الحدث لقدرتها على تنشيط التجربة المعيشة ويتحقق تلاحم الحبيبين عبر تفاعل جسديهما مع عناصر البيئة، استجابة لندائها، وفى تلك الاستجابة تطهر للجسد. ففى مجاوزتهما الالتحام الجسدى الفردى، وفى تفاعلهما عبر البيئة المحيطة بوصفها «المتجاوز»، يعايشان المقدس. وفى هذا الصدد يذهب باتاى إلى أنه :

> يتاح التعرف على المقدس فى لحظة تتميز بخصوصيتها، يختلج فيها المرء معبرا عما ظل مكتوما بفعل العادة(٢٦).

فما تعبر عنه رعشة الجسدعادة ما يتسم بالإبهام؛ فالدافع له هو رغبة الفرد فى تجاوز ذاتيته. وفى هذا الفهم الجديد للمقدس، الذى يربط التعبير الجسدى بالسامى، تدنيس للمقدس - وفقا لمفهوم المؤسسة - يستحق العقاب باستخدام العنف ضد مرتكبيه، أو استباحة قتلهم. فترفض المؤسسة الحب من حيث هو اختيار فردى؛ لأنه يعد خروجا عن النسق الجمعى الذى يربط المقدس بالتسامى عن الفردى؛ الجسدى، دون التمييز بين الإشباع الفردى/ الجسدى الذى ينفى الآخر، والتحقيق الفردى الذى يؤكد الآخر، ومن ثم يغدو خطوة نحو إثراء الجماعة.

وإن كانت العناصر البيئية تضفى القداسة على التوافق البشرى فى المكان، فإن الشعر يحقق اتصالهما فى الزمان. فى لقائهما، يقرض رشدى الشعر فى حضور كاميليا، وهو شعر مترجم عن بودلير. وبوصفه مترجما، فهو من ثم يطرح التناص بين نصوص الماضى والحاضر، الشرق والغرب. ومن جهة أخرى، يعارض رشدى دور المؤلف (إبراهيم عبدالمجيد)، بوصفه مرسلاً ومستقبلا. وفى تداخل أدوارهما تتناص الوقائع السردية والمجريات الحالية فى واقع القارئ. فرشدى يقوم بدور الشاعر والعاشق. والدور الطليعى للشاعر الحداثى يتصور المؤلف بوصفه رسولا: فهو المرسل وكانت كاميليا ترى فيه:

السيد الذى صنعته الآلهة، ولم تدر أنه سيكون عاصيا يفكر دائما أن يلعب دورها، وسيكون هذا أيضا سر عذابه السرمدى. (الإسكندرية، ٢٣٦).

وبوصفه عاشقا، يغدو رشدى مشاركا فى الحدث؛ أى مسايرا للحدث وليس مسيّرا له.

هذا الدور المزدوج الذى يقوم به، ليجمع بين المؤلف/ المشارك، والحداثى/ الرومانسى، لا يعبر عن تناقض داخلى، بل تتآلف الثنائيات حينما يشارك فى الحدث، مثل المنشد المشارك فى الموال الشعبى بوصفه حافظا ومرتجلا فى آن. ففى رحلة العودة على مياه المحمودية، ينضم رشدى إلى منشدى الموال على المراكب المجاورة. وعلى مستوى آخر، فالمواويل التى ترتجل بالعامية تعارض القصائد الفرنسية المترجمة؛ وبذلك تدلل على التشابه فى الاختلاف. والإبداع النابع من بيئته يطرح سبلا جديدة للتحديث لا تعتمد على الحداثة الأوروبية، وتنقل رشدى بين دور الشاعر الحداثى المتفرد والمنشد المشارك فى الارتجال، يجسد التفاعل بين المعاناة الذاتية والفرح الجماعى، بوصفهما مراحل نمو تقتضى الابتعاد للعودة؛ ففى الابتعاد محاولة لاكتشاف الذات الفردية، تليها العودة وهى مرحلة من مراحل اكتشاف الذات الجمعية، وترجمة الشعر الآخر هى إحدى خطوات الابتعاد؛ فهى خطوة فى سبيل ترجمة الذات المغتربة. فلا يتصل الفرد اتصالا حقيقيا بجماعته دون تعرف الآخر. ومن ثم، فانضمام رشدى لمرتجلى المواويل يعلن عن هذه المشاركة الجمعية، فتأتى المواويل وكأنها أنشودة تهب اليمن والبركات. فرحلة المحمودية تجسيد سردى لعملية التآلف بين الفرد والبيئة بعنصريها الظاهراتى والجماعى؛ أى بالمحيط الطبيعى والإنسانى. هذا التآلف البيئى فى المكان يحقق «واقعا يبتعد عن الذاتية»، يتسنى فيه «ملامسة القدسى»[٢٧]. أما الشعر، فتتناص فيه أزمنة الماضى والحاضر، مما يجسد الزمن الأبدى.

ومن ثم، فالمحيط البيئى بعناصره الظاهرية لا تقتصر وظيفته على إمداد السرد بخلفية وصفية، بل يشارك فى الفعل التاريخى بتضفير العناصر الزمنية والمكانية؛ أى زمكنة الحدث. فبينما تجسد مدينة الإسكندرية بطابعها الحضرى تاريخا تراكميا، فإن الفضاء المفتوح يطرح أفقا بديلا لمعايشة التجربة. والفضاء المفتوح عادة ما يوجد فى المناطق التى لم يصلها العمران بعد؛ أى مناطق ما قبل التحديث. ذلك الفضاء يتيح فرصة الابتعاد عن المجتمعات العمرانية فى الحضر، التى تمثل منظومة مغلقة. فالفضاء المفتوح يتجاوز الحدود، وتعتق فيه الذات من التخوم المغلقة. ولكن ذاك لا يعطى الفضاء المفتوح أولوية على غيره من الأمكنة. فالمناطق العمرانية والتى لم يصلها العمران يشكلان كلاً لا يتجزأ. فالرحيل عن المدينة شرط من شروط العودة، والفضاء على اختلافه يمنح أفقا جديداً من التجربة. فالوجود فى الفضاء المفتوح ينشط الإدراك حيث يكون المرء متروكا لعفوية التصرف، دون اتباع نسق اجتماعى يقيده. والتصرف العفوى وليد اللحظة، وينتهى بانتهائها، فهو يجسد استنفاد اللحظة: فكل مولد جديد يعلن عن انتهاء. وفى رحلتهما، يتلو رشدى على كاميليا قصيدة بودلير «الساعة»، التى تجسد مرور الوقت، وكأن الدقيقة حينما تبدأ، تنبئ عن نهايتها. فالساعة التى تسجل الوقت تشير إلى الإنجاز والإخفاق فى آن، فهى تنبه إلى أوان العودة للمدينة، أى أنها تنبئ عن إرجاء الرغبة.

وتختلف التجربة المعيشة فى المحيط البيئى عن الحدث التاريخى، فى أنها متصلة بالواقع التاريخى وتجاوزه إلى المستوى الأسطورى. فالحدث المرهون بالزمن قد يكتسب دلالات تتجاوز الزمن. فرحلة المحمودية تعد تجربة حية، ولكنها تجاوز الآنى فى تناص بعض تفاصيلها مع الأساطير المصرية القديمة. ففى رحلة العودة، يصطدم جوال به سيدة مقتولة غرقا بقارب الحبيبين. والجثة الطافية تعارض أسطورة أوزوريس الذى تقطعت أوصاله وقذف به فى نهر النيل، حيث تتبعته إيزيس على امتداد النهر لجمع أشلائه لتعيد الحياة إلى أرض مصر. والتفسير الذى تعودناه لهذه الأسطورة يرمى إلى إبراز أهمية الموت فى سبيل تجدد الحياة. ففى موت أوزوريس إحياء للخصوبة. أما فى قتل النساء غرقا، ما يوحى بالجدب، خاصة حينما يكون الدافع للقتل هو خروج المرأة عن الأنساق الجمعية. وفى واقعة رشدى وكاميليا يتقابل الموت والحياة. والتناص بين جوال الغريقة والأسطورة المصرية قد يبين تلازم الكبح والإرضاء، فلا يوجد فصل هنا بين الأضداد مثلما فى

الأسطورة. ولكن فى تلازم الأضداد ـ الحب والموت، اللقاء والفراق ـ ما ينفى فكرة البدايات والنهايات، ليستبدل بها مفهوم التحركات. فقراءة التناص هى قراءة تتحرك بين أزمنة متباينة، مما يحرك قراءات جديدة لها. فرحلة المحمودية فى سياقها البيئى تعد تجربة كلية، تتضافر فيها العناصر الظاهرية والبشرية، المادية والأثيرية، أى تتلازم العناصر التى كانت تعد متناقضة الخواص. إضافة إلى ذلك، فعلاقة رشدى وكاميليا تشكلها رغبة تولد الإرجاء، ففى إرجاء الرغبة ما يوضح العلاقة بين الذاتى والمجرد من الذاتية.

وعلاوة على معارضة مروية رشدى وكاميليا للأسطورة، فهى تعارض الرومانسيات التقليدية أيضا. فحينما يكتشف أهل كاميليا قصة حبها يبعدونها إلى صعيد مصر للتفريق بينهما. فيقتفى رشدى آثارها على امتداد النهر، متجها صوب الجنوب؛ أى عكس الاتجاه الذى اتخذته إيزيس فى رحلة البحث عن أوزوريس. ومن جهة أخرى، فالرومانسيات عادة ما تخلق ثنائيات متغايرة، تتولد عنها مفاضلات تؤدى إما إلى نهايات سعيدة أو أليمة. فالمأساة تنشأ عن الإخفاق الذاتى، حيث تعمل الذات بوصفها قوة مضادة لنسق بيئى أو جمعى. ومن وجهة أخرى، فالنهايات السعيدة تعنى الارتباط الذى يتأسس على إلغاء الآخر، بدلا من احتوائه أما مروية رشدى وكاميليا فتشرع فى طريق آخر.

تختار كاميليا مسلك الرهبنة، بينما يستجيب رشدى لنداء الشعر. ولم يكن اختيارهما على سبيل انتفاء الذات، بل هو محاولة لتأكيدها عبر التحقيق الجمعى. ففى اختيارهما لم يعتمدا على مفاضلة الكل على الجزء، وهما لا يسعيان إلى تحقيق هدف أحادى. تأتى النهاية هنا وقد أدمجت الجبر بالاختيار. فاختيار كاميليا حياة الرهبنة فيه عزوف عن الرغبة الجسدية. ولكنّ به تأكيداً للجسد؛ الجسد بوصفه أداة للتواصل مع الجماعة وليس مدعاة للانفصال عنها. كما تتعدد وسائط الجسد التى تحقق هذا التواصل. فالجسد أداة للولوج إلى العالم الأثيرى عبر علاقة تبادلية تنبنى على الأخذ والعطاء، سواء على مستوى فردى محدود، أو مستوى جمعى أرحب. وبعلاقة الحب التى ربطت بين رشدى وكاميليا، مجاوزة جميع الحدود ونسق المؤسسات كافة، اقترب العاشقان من الأثيرى، وهو أفق يتلاشى فيه الفصل بين الأنا والآخر، سواء كان الآخر فرداً أو جماعة. فالتلاقى مع الآخر الفردى، يكتمل بالتلاقى الجمعى. وفى اختيار كاميليا التعامل مع الجماعة محاولة لبناء المستقبل باستعادة فاعلية القدرات الكامنة فى الموروث الثقافى، الذى يتلاشى فيه الفصل بين الفردى والجمعى. والموروث لا يقتصر على النصوص المكتوبة، بل يشير إلى الرصيد المختزن فى اللاوعى الجمعى، وهو أحد بواعث استجلاء الحقيقة. وإن كان يصعب علينا فهم كيفية بلوغ المعرفة، مثلما من العسير بلوغ سر ماهو مقدس؛ فذلك لأنهما سعى مشترك بين الوعى واللاوعى، أى العقل والإلهام.

فبلوغ المعرفة الكلية يتطلب منهجا مغايرا للمعرفة المتجزئة التى تفرضها المؤسسات الاجتماعية بوصفها معرفة مطلقة، حيث ترجع بعض المؤسسات المعرفة للعقل وحده، بينما ترجعها مؤسسات أخرى للوحى. أما اختيار كاميليا فهو يتحدى الصورة التقليدية للمرأة الخانعة، والصورة الغربية للمرأة المعاصرة. فتتحرر كاميليا من القيود الاجتماعية بإعادة توظيف التراث الثقافى الذى يعد مشاركة الفرد فى الدائرة الجمعية بوصفه هدفاً أساسياً للتحقق الفردى. فالاختيار الفردى لكاميليا يتشكل بتضافر مسعاها والمصلحة الجمعية. ومن ثم، يصعب الفصل بين الفردى والجمعى بوصفهما نقيضين. فحرية الاختيار تعنى هنا استشفاف كيفية تآلف الذات والجماعة، ومن ثم يتلازم الجبر والاختيار. فاختيار كاميليا لم يكن هروبا من رشدى، بل هو التقاء به، تحول من مستواه الفردى إلى المستوى الجمعى.

أما رشدى، فاستهل حواره مع الجماعة بكتابة الشعر. وعلاقته بكاميليا تجسد تجاور النظم المعرفية حيث تتساوى وظيفة الشاعر والقائم بالعمل الاجتماعى. كما تجسد علاقتهما أيضا، العلاقة الملتبسة بين الوافد والموروث. فالوافد، إذن، لا يمثل بالضرورة قوى السلطة، والموروث لا يعنى بالضرورة عنصر المقاومة الذى يقف حائلا دون التغيير. فالموروث وإن اقترن بمفهوم الجبر لا يقف حائلا أمام الاختيار، فالعلاقة بينهما تبادلية، وفصلهما يأتى ذريعة لفرض أحد النظم المعرفية وإلغاء الآخر. أما اختيار رشدى فهو يطرح

بديلا آخر لا تعوقه الثنائيات التى تقيم فجوات بين ذوى الثقافة المكتوبة والشفاهية. فالتواصل الذى أقامه رشدى مع المنشدين الشعبيين على «الفالوكة»، يجسد تحقيق إنجاز أدبى تستجيب له الجماعة، حتى لا يكون محض تعبير عن المعاناة الشخصية. وينجح رشدى فى رأب الصدع بين الثقافتين، الكتابية والشفاهية، الذى فشلت الحركات الثقافية الأخرى فى رأبه. فقد أخفقت الحداثة الوافدة ومعكوسها فى التعامل مع التناقضات الكامنة فى الحاضر. والسؤال القائم الذى لم تطرحه تلك الحركات هو سؤال الحاضر بتناقضاته، والاستجابة إليه تكون بضمير الجمع وليس بضمير المتكلم.

فمواجهة الحاضر تستدعى مواجهة الذات باعتبارها كيانا فاعلا تتحدد قيمة فعله بإسهامه فى تحقيق مصلحة الجماعة. والقائم بالعمل الاجتماعى، أو الشاعر يمارس عملا جماعيا لا يكسب ممارسه امتيازات. فالشاعر يقيم علاقة بين ذاتيته وجماعته، على عكس أنصار الحداثة الوافدة والمعكوسة الذين أسسوا لثقافة متعالية. فالبديل الذى يطرحه رشدى هو نظم الشعر الذى يرتبط بحاضر جماعته، لتتصل التجربة الذاتية بالجمعية، والفن بالحياة. والسياق المزدوج الذى يتولد عنه تناص بين نصوص عدة، يكشف التناقضات الكامنة فى الحاضر، بل يساعدنا على تقبل الدور المزدوج للمؤلف بوصفه منتجا، ومتضمنا فى عملية الإنتاج.

فالصوت الرئيسى هنا هو صوت الجماعة، فهى كيان فاعل، بل تسند إليها البطولة فى المروية الرئيسية الثالثة. والحضور الجمعى موجود فى مواقع عدة، سواء على الشواطئ، أو المقاهى، أو الموالد. ويتجلى حضورها الفاعل خاصة أثناء العمل المشترك، مثلما فى نشاط عمال السكك الحديدية. فبمشقة العمل يصلون إلى اللحظة الأثيرية، لحظة تتولد عن الواقع المادى وتتجاوزه، دون التسامى عنه. والتجربة الأثيرية تشير إلى أن المحيط البيئى بفضائه المتناهى قد يكون أداة تتيح توحد الفرد باللامتناهى، مما يذيب ثنائية الأرض والسماء، وفصل طاقة الفرد عن مصادر البيئة. والحوار مع البيئة يتناقض والتوجهات الأصولية الساعية إلى البحث عن الجذور، فى محاولتها الاعتماد على نص أول يمثل توجهاتها الثقافية. أما مواجهة الذات فى مرآة البيئة/ المتجاوز، فليس فيه استدلال على نص أول. فإدراك المجاوز يؤرخ لحظة البدء فى الحاضر، أو ما أطلق عليه جون فرانسوا ليوتار «الرؤية الوثنية»[٢٨]، بمعنى أنها تسبق مرحلة تقنين الرؤية وفقا لأنساق المؤسسة، وهى رؤية تؤكد انعدام الراوى، الأول. فالبدايات مرهونة بالحاضر، والحضور هو لحظة إدراك المتناهى واللامتناهى ـ أى إدراك لا محدودية الوعى ـ لحظة تجرد الفرد وتجرد الصحراء.

والنزوح إلى الصحراء به تواز وتعارض مع الخروج إلى المدينة. فعلامات المكان فى السرد تشير إلى التباين بين المدينة وتاريخها التراكمى، وفضاء المحيط البيئى من حيث هو نقطة بدء متجددة. فالحوارية السردية بين الأمكنة لا تسعى إلى إرساء المجاورة المتوترة بين القديم والحديث/ البكر. فالحوارية السردية تستخدم باعتبارها آلية تفصح عن صدمة التحديث التى اجتاحت المدينة وضرورة النزوح عنها، بعيدا عن العمران، لإدراك الذات فى مواجهة المجاوز، فيغدو الفرد جزءاً من اللامتناهى.

والعلاقة الحوارية بين الريف والحضر تعزز التجربة فى شكلها التكاملى، فكل مرفأ يمنح أفقا مغايرا للتجربة. فالمدينة تتيح مجالا أوسع للتعاملات. وحينما اضطرمجد الدين للخروج من بلدته والنزوح إلى الإسكندرية، هيأ له ذلك إقامة علاقات جديدة. وبينما اقتصرت علاقاته فى بلدته على الجماعة التى يرتبط بها برباط الدم والعقيدة، تتيح له الإسكندرية إقامة علاقات أوثق مع أفراد وجماعات لا يشاركونه الدم أو العقيدة، بل إنهم يشكلون معا تضامنا ملموسا فى سائر أوجه الحياة. والنزوح من مكان إلى آخر لايكون بفعل اختيارات قائمة على المفاضلة بين ثنائيات، بل يؤكد ضرورة الخروج من أجل العودة. وسواء كان هذا الخروج اختياريا أو جبريا، فهو ينطوى على مرحلة انتقال من النطاق الفردى بمحدوديته إلى المصلحة الجمعية، أو التجربة فى شكلها التكاملى. فالخروج الأول لمجد الدين كان بدافع وقف قضية ثأر عائلية، فالاختيار هنا كان يهدف إلى استقرار جماعته. أما الخروج الثانى للصحراء فكان أداء لمتطلبات

وظيفته، وهي استجابة لمتطلبات الجماعة، وإن كانت من فصيلة أخرى. والحياة في المدينة تتطلب عملية مثاقفة حضرية، بينما تمنح الصحراء فضاء رحبا يتيح مواجهة الذات. فالفراغ يوفر منظورا مغايرا لمتابعة الأنساق الاجتماعية عن بعد، والرؤية عن بعد تدمج الاختلاف بوصفه متضمنا في دلالة النسق.

ففي الصحراء، يجتمع مجد الدين وزميله دميان ولا يعوقهما الاختلاف العقائدي عن توطيد صداقتهما. ففي البرية يتشاركان في مواسم الصوم ويحتفلان بالأعياد معا. والاختلاف العقائدي، في هذه الحالة، يضاعف فرص المشاركة. بل إن هذا الاختلاف يثير تساؤلات ثقافية أعمق من ذلك. فدميان وهو مسيحي الديانة يقع في حب بريكة، وهي بدوية مسلمة. وهي تظهر له من فراغ، وتختفي في البرية مثل الملائكة . وفي التراث تظهر الملائكة لتدعيم الالتزام بالعقيدة. فالدال هنا ـ أي الملاك ـ قد أحيل إلى نقيضه، فهو لايدعم الاختلاف بل يذيب التباينات التي أسستها المؤسسات العقائدية للتفريق بين البشر. فتتوازى وظيفة بريكة ووظيفة كاميليا، فهي تلهم دميان كيفية تفسير الموروث الثقافي عبر الاستجلاء الذاتي. وقصة دميان وبريكة هي صورة معكوسة لقصة رشدي وكاميليا، حيث يتصل دميان بالأثيري عبر بريكة، فالآخر هنا يتجلى بوصفه متمما للذات.

إن المواجهة الثقافية في الصحراء لها وقع مغاير عن المدينة، ففي المدينة يكون تعرف الاختلاف بالاصطدام بالطرز المعمارية الدخيلة، والنظم الصناعية والتكنولوچية التي تؤكد الفروق. أما في الصحراء، فيتبين لدميان أن الاختلاف العقائدي يبعده عن ماهو متمم له. وتأتي معاناته نتيجة للتذبذب بين منهجين من مناهج المعرفة: المنهج التابع للمؤسسة، والآخر السابق للمؤسسة. وتتجلى معاناته في ظهور القديس مارجرجس له. فالدال الذي كان يمده بالسلوان، يبدو الآن وكأنه يحترق. فالرؤية التي كانت تبعث الاطمئنان صارت دالاً على القلق، مثلما في حالة رشدي وكاميليا، وقصة الحب بين دميان وبريكة لا تخلق ثنائية بين الخاص والعام، بل إن الرغبة المرجأة تدعم السياق الاجتماعي.

فالافتراق عن بريكة تعوضه لدميان صداقة مجد الدين، فالتعايش المشترك في الصحراء صار طقسا يشاركهما الأفراح والأحزان، السعي والامتناع. وتغدو الحياة اليومية تجربة موحية تحول الوجود الدنيوي إلى تجربة أثيرية. ويتجلى ذلك في هروبهما الأخير من القذائف المنهمرة في الصحراء. والمؤازرة المعنوية التي تجمعهما تتجسد أثناء العدو، كطائر يحملهما على جناحيه.

ومن ثم، فمجد الدين ودميان يؤلفان ذاتية بوسعها التفرع في سياق اجتماعي أرحب. فهي تندمج مع جماعة من جنسيات متعددة، لتخلق محورا نموذجيا لجماعة مجاوزة للقوميات. فيجمعهما صوت الأذان بجماعة من جنود المستعمرات المسخرين للمشاركة في الحرب، فيتآلفون على الرغم من صعوبة تواصلهم اللغوي. واللقاء الجمعي للجنود والعمال يتعارض وروح الاستهانة التي اتسمت بها معاملة القواد للجنود في الصحراء. ويؤمّهم مجد الدين للصلاة، محققا ما أخفق أخوه في تحقيقه باستخدام العنف. وهو بذلك يعارض فكرة البطل الشعبي، ويطرح بطلا بديلا، انتماؤه مجاوز للقوميات. ويتجسد هذا الرباط المجاوز للقوميات في مزاولتهم طقوس الصلاة، وهو يتصدى للروح التنافسية التي يتميز بها القادة العسكريون والصحراء الممتدة قد تكون ساحة لاستغلال الآخر، أو فضاء بينياً يتولد في ثقافة مجاوزة للقوميات.

إن الصحراء فضاء مزدوج الدلالة، فهي تولد القهر والانفراج. كما أتاحت الصحراء الحياة للبعض والموت للبعض الآخر؛ عاش مجد الدين، بينما احترق دميان في رحلة العودة. ومثلما كانت صورة مار جرجس تتجلى لدميان في أزماته، فتهبه السكينة، تجلت لمجد الدين عربة القطار التي احترقت بدميان في صورة مار جرجس. والقديس يؤمئ هنا إلى الوميض الذي ألهم مجد الدين بدوره، وبظهوره أدرك الشيخ الآخر الكامن داخله. وتتعدد دلالات القديس لتغدو دلالة مجاوزة للثقافات، وإن كانت سابقا تشير إلى العلاقة التكافلية بين السكينة / القلق، فهي تشير لاحقا إلى الازدواجية بين الفقد/ الاستعادة. وتمتد تجربة مجد الدين الأثيرية لتتجلى بوصفها حقيقة جمعية في صورة الإسكندرية

التى تتجلى فى نهاية المروية بوصفها مدينة من فضة تسرى فيها عروق من ذهب. ذلك التجلى قد يلهم القارئ بكيفية الاحتفاء بالآخر، بالرغم من اختلافه، وكيفية قراءة التناص بين الأزمنة والأمكنة المتغايرة، فتغدو الإسكندرية تجسيدا سردياً للأصوات كافة، مجتمعة.

وفى السرد تتجسد حوارية الأفراد والمحيط البيئى عبر الممارسات اليومية التى تتجلى فيها العلاقة الجدلية بين العقلانى والحدسى، حيث تتعرف الذوات ـ بصفتها الفردية أو الجمعية ـ الخفى عبر عاديات الحياة. والتجربة المعيشة لا تقتصر على الممارسات اليومية بل تمتد لتشمل فعل القراءة. ومثلما يصعب فصل الموقف المعيش عن المحيط الثقافى، يصعب فصل النص عن واقع القارئ الراهن. فهناك تناص بين الحياة والنصوص، حياة اليوم والأمس، النص الشفاهى والمكتوب. وهذا التناص يقوض أسطورة تفوق زمن على آخر، فالقدم والحداثة يتجاوران، وفى استبعاد أحدهما أو إلغاء أحد النظم المعرفية تفتقد المعرفة البشرية أحد أركانها. فالمرء لا يتحرر من الجمود سوى بتعرفه الأفق الأثيرى فى الحياة. وتمتلك الجماعات البشرية كافة القدرة على ذلك مهما تفاوتت ثقافاتها. ويتنافى ذلك النظام المعرفى الذى يدمج العقل بالحدس مع الأنظمة المعرفية التى تمليها توجهات المؤسسة؛ إذ دأبت تلك الأنظمة على القراءة الخطية للتاريخ لتشكل سير الحياة وفقا لمسروداتها، كما ارتدت المحاولات الثورية إلى نقيضها بعد تمكنها من السلطة.

أما فى سردية (الإسكندرية) فتجاوز الواقع التاريخى الذى يعانى من صدمة التحديث لا يتحقق سوى بقفزة تتجاوز القراءة التاريخية التى تنتهج التعقب التاريخى للوصول إلى لحظة الحضور الراهنة. وتتحقق تلك القفزة لا بالانقطاع عن الماضى، ولا بالارتداد إليه، ولكن بإعادة قراءته. فالقراءة البديلة للحداثة تتطلب الوعى بما قبلها؛ والوعى التاريخى يتشكل بفهم الحاضر فى تناصه مع الماضى. فإمكانات التغيير لا تقترن بالضرورة بمحاكاة تجارب التحديث الوافدة، ولكنها تكمن فى بناء القدرة على خوض تجربة الوعى الذاتى التى أعجزتها الحداثة، بمفاهيمها الوافدة، والحداثة المعكوسة بجمود أفكارها.

وسردية (الإسكندرية) تزخر بالمواقف التى توضح التباين بين التقدم الصناعى والتهذيب الحضارى. لقد أدخل التحديث الوافد على مجتمع لم يتحول للصناعة، بعد، أسلحة عسكرية وأنظمة متقدمة فى التكنولوجيا والاتصالات. فالتغيير الوحيد هو فى مجال السرعة؛ إذ صارت السرعة علامة على التقدم. وقد ولد مفهوم السرعة الروح التنافسية؛ فالأسرع يزداد ربحه، ورأسماله، مما أفضى إلى ظهور المشروعات الاستعمارية. لقد استخدمت مسرودة التقدم ذريعة لإخضاع الخاضعين للسلطة. وترتب على فرض النظم المعرفية الغربية، دون استيعابها، صدمة ثقافية وإرباك اجتماعى، نشأ عنه تراتب اجتماعى جديد، وإهمال للمهارات التقليدية واستبدال التكنولوچيا المتقدمة بها. وفى عدم إتقان الصناعات الجديدة ما يعبر عن رفض النظم المعرفية المفروضة. واندلاع الحرب العالمية الثانية إنما يكنى عن الفوضى الناشئة عن أساليب القسر والقهر، حيث قامت جهنم على الأرض، بدلا من النعيم المرتقب، وفقا لمزاعم التحديث.

لقد كان للحرب أصداء على المستوى المحلى، تتمثل فى التضارب بين المصلحة العامة والخاصة، وصعود الروح التنافسية. وقراءة النظم الاجتماعية السائدة قبل دخول عصر الصناعة تعد أمراً لازماً عند صياغة خطاب بديل للحداثة الوافدة. وستوفر تلك القراءة بدائل للخطاب التمييزى الذى يفصل بين القديم والحديث، الذات والآخر. وما توفره سردية (الإسكندرية) هو معارضة للقراءة التاريخية، يتجلى فيها مفهوم الآخر بوصفه نتاجاً لأزمنة الانتقال. ومن ثم فهى قراءة بديلة للتاريخ الذى يعتبر الآخر حقيقة مطلقة، كما أنها تدحض النعرة القومية بمفهومها الضيق الذى ينفى الآخر. إلا أن قراءة الماضى فى تكثره وفى تناصه مع الحاضر لا يعنى قراءة تنفى التاريخ، بل هى قراءة تسعى إلى الرؤية عن بعد؛ فبقراءة الماضى فى تعدده، تتضح رؤية الراهن. فالتجسيد السردى يعتمد على قراءة مزدوجة للتاريخ، تستعيد الماضى لتعميق استيعاب الحاضر. هذا الوعى التاريخى قد يطرح بدائل للأزمة الراهنة الناجمة عن أزمة التحديث.

لم تعد الثورات هى الأسلوب الأوحد للتغيير، فالتغيير لايأتى بالقطيعة. فالثورات قد ترتد إلى أشكال جديدة من

السلطة. وفى هذا الصدد يذهب ميشيل فوكو إلى أن الثورة:

> تعد حدثا لا يشكل مضمونه أهمية كبرى فى حد ذاته، قدر ما يشهد لإمكانية الحدوث الدائمة، أى ما يستحيل إغفاله. فإمكانية الثورة هى ضمان لاستمرارية التقدم فى التاريخ المقبل(٢٩)

فالتحديث الثورى ليس الأسلوب الأوحد للتغيير والأجدر هو استشفاف إمكانات التثوير بقراءة السياقات المتناصة للتبصر بالاحتمالات المتعددة للتغيير. وتعد هذه القراءة استراتيجية مضادة تطرح خطابا حواريا يتجاوز الثنائيات المتضادة التى صيغت للتفرقة بين الثقافات، أو لإسقاط تعريفات ثقافية تتحدد بحقب تاريخية دون غيرها. تلك التقسيمات قد أقامتها الحداثة الوافدة أو المعكوسة، وذلك ضمن خطاب التقدم المطروح، مما نتج عنه قراءة الظواهر وفقا لرؤى مسبقة، تؤدى إلى تجريد الأمور. وقد تعرت مزاعمهم التى تغنت بالخلاص جراء حرب مدمرة تجسد شريعة تنافسية.

وقراءة التاريخ فى تناصه تتصدى لتلك القراءات الخطية، كما تثرى الإمكانات الإبداعية التى أضعفتها الحداثة الوافدة والمعكوسة. فقراءة الثقافة السالفة لعصر التصنيع فيه إعادة لاكتشاف شريعة المساواة. فثقافة ما قبل التصنيع تتعامل مع الآخر بوصفه مشاركا فى طقوس العمل الجماعى اليومى. فالخطاب المؤسس على التعاون لا المنافسة يعمل على دمج الآخر، وليس إخضاعه. فقد تأسس الخطاب الحوارى بفعل الممارسات الجمعية، التى تتنافى ومبدأ التمييز، ويتم التواصل فيها على مبدأ المساواة. ومثل هذه الجماعة تجيد التخاطب فيما بينها دون إقامة تراتبات بين الشاعر والعامل. ولحظة التواصل هى بمثابة اللحظة الأثيرية،التى تذيب الفروق بين الخاص والعام، ولا تنحصر فيها المعرفة فى فئة دون أخرى. فالتوصل إلى المعرفة ممارسة جمعية، ممارسة دنيوية يقترب فيها البشر من السر المقدس. وكلما أعيدت قراءة ثقافة ما قبل التصنيع، ساعد ذلك على الوصول إلى معرفة تعضد أواصر الجماعة، حيث تقربها من ماضيها المترسب فى لا وعيها. وفعل القراءة، بوصفه إحدى الممارسات اليومية، يكون له دور فى اختراق ثنايا هذا التاريخ لتعرف الأوجه الأخرى الكامنة فيه، فقراءة التناص تعمل على تمفصل النصوص المهملة والأزمنة المنسية. ويندرج المؤلف والقارئ فى فعل القراءة/ الكتابة، وهى عملية شبيهة بالتخاطر الذى يؤدى بهما إلى نوع من «التنوير الدنيوى»(٣٠)، كما يذهب فالتر بنيامين. تلك القراءة/ الكتابة تفض الاشتباك القائم بين أنصار الحداثة الزاعمين بأحقية المؤلف المطلقة على النص، وأنصار ما بعد الحداثة الذين يؤكدون انفصال النص عن المؤلف، أى موت المؤلف. فذاتية المؤلف، هنا، تنطلق من سياق اجتماعى، مما يبرئها من الموقع المتعالى الذى تمثّله المؤلف الحداثى.

فالصوت الحوارى الذى يتخلل (الإسكندرية) يتحدى فردية صوت المؤلف؛ إذ يصعب تمييز صوت المؤلف عن الأصوات الأخرى فى تكثرها. قراءة التناص تقيم علاقة حوارية بوسعها استيعاب الظواهر المتناقضة فى الماضى والحاضر. ومن ثم، فهى قراءة تنتج تغييرا اجتماعيا يتعدى الحدود الزمنية والمكانية؛ ذلك لإعادة هيكلة الموضع الثقافى فى الخطاب العالمى.

تغدو (الإسكندرية) ذاتية جمعية بوسعها أن تكفل علاقات منتجة على الصعيد الاجتماعى. فراهننا يتساءل عن كيفية إقامة خطاب حوارى قادر على التداول مع راهن تتعدد ثقافاته. وهو ليس تساؤلا متروكا دون إجابة يسعى إليها، بل هو سؤال يتوجه نحو المطلقات المتعلقة ببعض الموضوعات. فالسؤال يقيم تيارا مضادا لمسرودات الحداثة ومعكوسها. وهى مسرودات يكمن الغرض منها فى تأكيد مواقفها المتعالية المتباعدة عن الراهن المعيش، ففى القراءة البديلة للحداثة ومعكوسها مطالعة لمنظور تتغير آفاقه؛ مطالعة تستوعب الراهن بتناقضاته تمهيدا لتسويتها. وعلى هذا النحو، تغدو المعرفة نوعاً من الممارسة السياسية؛ إذ هى علاقة تبادلية تتعدى خطاب الاختلاف.

هوامش:

(١) Roger Allen.**The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction** New York: Syracuse Up,1982

انظر أيضا:

Sabry Hafez.**The Genesis Of Arabic Narrative Discourse: A Study in The Sociology Of Modern Arabic Literature.** London: Saqi Books,1993.

(٢) انظر،جابر عصفور، **هوامش على دفتر التنوير**، الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٤.

(٣)وفقا للمفكرين، ظهر هذا الانقسام بين الجديد والقديم في الغرب أيضا. انظر:

Michél Foucault **Language, Counter - Memory, Practice.** Ed .Donald F. Bouchard & Sherry Simon New York: Cornell Up 1977.

(٤) عن تشكل مفهوم الأمة، انظر:

Partha Chatterjee **The Nation and its Fragments: Colonial Postcolonial Histories** New Jersey: Princeton UP,1993. and

(٥) عن تأثير الرواية الغربية التي سادت في القرن التاسع عشر على الرواية المصرية، انظر:

Samia Mehrez. **Egyptian Writers Between History and Fiction** .Cairo: American Up 1994.

(٦) عن المفكرين والسلطة، انظر:

Foucault: **Intellectuals and Power**, 205 - 17

(٧) لاحظ بعض نقاد الرواية في مصر أن معظم الروائيين الأوائل كانوا من مالكي الأراضي، وهذا اختلاف رئيسي بينهم وبين الكتاب الغربيين في القرن التاسع عشر، الذين كان معظمهم ينتمي إلى الطبقة البرجوازية. انظر: محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي، القاهرة، دار المستقبل العربي، ١٩٩٤. انظر أيضا:

Ali B. Jad. **Form and Technique in The Egyptian Novel** .London: St Anthony´s College, Oxford, 1983, 16 - 18.

(٨) ولد إبراهيم عبدالمجيد في كرموز عام ١٩٤٣، له عدة روايات وقصص قصيرة، حصل على «جائزة نجيب محفوظ» في الرواية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٦، عن روايته **البلدة الأخرى**، التي تم ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية. ترجمت أعماله الأخرى إلى عدة لغات.

(٩) طبعت في القاهرة، دار الهلال ١٩٩٦، ظهرت لها ترجمة إلى اللغة الإنجليزية عن دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٨. فيما يلي سوف أشير إلى العنوان بـ **الإسكندرية**، وذلك للاختصار.

(١٠) عن مفهوم الثقافة ومفهوم الأمة استعنت بكتاب:

Homi Bhabha (Ed.) **Nation and Narration**. London: Routledge,1990

(١١) **The Dialogic Imagination** Ed .Michael Holoquist. Trans. Caryl Eaverson & M.Holoquist Austin Texas Up, 1981.

(١٢) **A poetics Of Postmodernism.** New York: Routledge, 1988: " Historiographic Metafiction: Parody and The Intertextuality Of History", **Intertextuality & Contemporary American Fiction** Eds. Patrick O 'Donnell& Robert Con Davies. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1989, 3 - 32

(١٣) **A Poetics Of Postmodernism.**127 .

(١٤) " Historiogtaphic Metaficion".6.

(١٥) **Imagined Communities: Reflections On The Origin and Spread Of Nationalism.** London: Verso, 1983, 30

(١٦) طرح فالتر بنيامين ضرورة الاهتمام بالعوامل الصوفية أثناء القيام بالدراسات المادية. ووفقا لما قال، فالحياة اليومية تتخللها عناصر صوفية انظر:

Reflections: Essays .Trans .Edmund Jephcot. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

(١٧) موقف المؤلف المزدوج يستحضر إلى ذهني تصور فالتر بنيامين عن المؤرخ بوصفه رسولا للتاريخ. فالمؤرخ يؤلف بين القديم والحديث، وهو الرسول الذي يطرح جدلية الدمار الذي يتولد عنه الخلاص. انظر:

Illuminations. Ed .Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schochen books 1968 Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel". Trans. Werner Dann Lauser. On WalterBenjamin .Ed .Gary Smith Cambridge: MITT, 1988, 51 - 89.

(١٨) يتناول بنيامين أيضا فعل القراءة بوصفه إحدى مظاهر التخاطر.

Reflections, 189.

(١٩) يعد بنيامين من أول المفكرين الذين أشاروا إلى احتمال تحول مفهوم التصنيع إلى مفهوم غيبي في حالة الإيمان التام بـ التقدم بوصفه فعلاً مطلقاً انظر:

Susan Buck Morss. **The Dialectics Of Seeing.** Cambridge: MITT Press, 1991, 253 - 55.

(٢٠) يذكر المؤلف مصادره فى التنويه الملحق بـآخر الرواية.

(٢١) فى الخطاب الحوارى، يبين باختين العلاقة بين الجماعة الريفية والبيئة. فهو يذهب إلى أن العامل الزراعى يعد منتجا ومستهلكا فى آن. ففى إنتاجه، تتفاعل السماء والأرض، الشمس والمطر. كما ترتبط احتفالاته بالمواسم الزراعية. فالحصاد نشاط جمعى. فيتحدد وجود الفرد بعلاقته بالجماعة، ونشاطها الجمعى. والاتصال المباشر بين العمل الجماعى والأرض، والزراعة، يمهد لتحقيق الزمكنة؛ أى وحدة الزمان والمكان. انظر ص ٢٠٦ ـ ٢٢٦.

(٢٢) باختين ٢٠٦.

(٢٣) باختين، ٢١٢.

(٢٤) يقع تمثال محمد على فى ميدان المنشية وهو من أهم ميادين الإسكندرية ومحمد على هو مؤسس الأسرة المالكة بمصر، وتختلف الآراء حول إسهامه فى تاريخ مصر الحديث.

(٢٥) **The Sacred:, Visions Of Excess: SelectedWritings**, 1927-1939. Ed & Trans Allan Stoekl Minneapolis: Minnesota Up, 1985, 224.

(٢٦) Bataille, 240

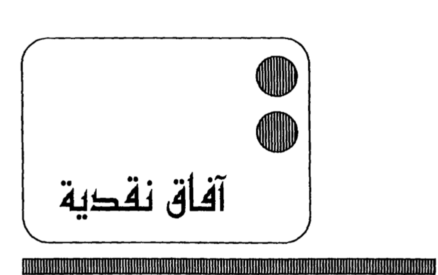
(٢٧) Bataille, 240

(٢٨) **Instructions Pariennes.** Paris: Galilée, 1977, 20 Hutcheon, "Historiographic Metafiction",11

(٢٩) **Language, Counter-Memory, Practice,**146.

(٣٠) **Reflections**, 192, Scholem "Walterr Benjamin and His Angel",79.




آفاق نقدية

محمود طاهر لاشين
نظرة جديدة

عادل سليمان جمال*

أشاد النقاد المعاصرون بالدور الذى أدته «المدرسة الحديثة» فى تطور القصة القصيرة فى مصر، على ما فى هذا الإسهام من قصور فى الشكل والمضمون. فلم تتخذ القصص فى أشكالها الأطر التى وصل إليها الأدب الغربى بل الأدب الروسى. أما من ناحية المضمون، فقد كانت هذه القصص «محلية» الطابع، بمعنى أنها عالجت مشاكل المجتمع المصرى زمن تأليفها، دون أن ترقى بهذا المضمون فتجعله إنسانيا يصور حياة الإنسان فى هذا الكون.

كان محمود طاهر لاشين أبرز أعضاء هذه المدرسة، فنال كثيرا من عناية الدارسين الذين رأوا فى نتاجه العيوب نفسها التى تسم هذه المدرسة[1].

ولاشك أن أكثر أعمال محمود طاهر لاشين - نظرا لريادتها - إذا قورنت بمراحل النضج التى تمت على يد الأجيال التى تلته، يعروها بعض القصور فى الشكل والمضمون. وبالرغم من التسليم بهذا، فأنا متردد أشد التردد فى قبول مطلق هذه الأحكام لسببين:

الأول: لا يعنى كون محمود طاهر لاشين عضوا فى «المدرسة الحديثة» أن يكون إنتاجه مثل سائر إنتاج أعضائها فى الضعف والقوة؛ فذلك ليس لزاما. فلا ريب أنه يشارك أعضاء المدرسة فى منحاهم وأهدافهم، ولكن قدرات كل كاتب مختلفة، وما يقصر عنه أحدهم يقوى عليه الآخر. وليس هذا بدعا فى «المدرسة الحديثة». فمثلا إذا نظرنا إلى الأدب الهندوستانى نجده - كالأدب العربى الحديث فى القصة والرواية والمسرح - استلهم الأدب الغربى عند نشأته. وواكبت أولى حركاته المتعثرة فى هذه الفنون مثيلاتها فى مصر واتخذت سبيلا واحدا: من الترجمة إلى التقليد، ومن التعريب إلى الأصالة. وفى عام ١٩٣٦ أنشأ سَجّاد زاهِر ومُلْك راج أَنَنْد «حركة الكتّاب التَّقَدُّمِيِّين فى الهند».

* أستاذ الأدب العربى، جامعة أريزونا، الولايات المتحدة.

وكانت الدعامتان اللتان قامت عليهما هذه الحركة متشابهتين لما ارتكزت عليه «المدرسة الحديثة»: تصوير مشاكل المجتمع للفت النظر إليها من ناحية، وأن الأدب هو وسيلة قوية لإحداث تغيير فى هذا المجتمع من ناحية أخرى. وبالرغم من أن سادات حسن مانتو كان من أبرز أعضاء «الكتاب التقدميين» فإنه لم يشارك أعضاء هذه الحركة نظرتهم بحذافيرها، فقد انفرد عنهم بإدمان قراءة فرويد، فكان من نتاج ذلك أن كتب قصصا تعالج مشاكل الغريزة الجنسية[٢].

الثانى: اعتبر نقاد أدب لاشين أن كل ما كتبه كان قصصا قصيرة[٣]، ومن ثم حكَّموا فيه مقاييس هذا النوع من الأدب فى مجموعتيه: (سخرية الناى)، و(يُحكَى أن)، ومن هنا، كان قصور حكمهم، لأنهم بحثوا فيهما عن فنية القصة القصيرة، وأغلب ما فى المجموعتين ليس من القصص القصيرة فى شئ. بل أغلب ما فى المجموعتين إنما هو لوحات sketches. فالمجموعة الأولى (سخرية الناى) تحتوى فى رأيى على قصتين وسبع لوحات. أما المجموعة الثانية (يحكى أن) فتضم سبع قصص قصيرة وثمانى لوحات. وإذا صح ما افترضته، استقام لنا أمران مهمان: الأول أن هذه الصيغة المحلية تسود فى لوحاته وليس فى قصصه القصيرة، ومن ثم ما اتهم به لاشين من هذه المحلية - بدلا من النزعة الإنسانية - يكون قد جانب الصواب؛ فالصيغة المحلية عنصر أساسى فى فن اللوحات. فمثلا كل لوحات الكاتب الأمريكى Washington Irving واشنطن إرفنج - ما عدا لوحتين - كُتِبَت خلال إقامته بإنجلترا، وكان كلما أتم واحدة أرسلها إلى أمريكا لتنشر هناك، ولم يستصوب نشرها فى إنجلترا حيث يقيم «لأن أكثر ما فيها لن يجذب انتباه أحد إلا القراء الأمريكيين»[٤].

والأمر الثانى، لا تحتوى أكثر قصص لاشين على هذه الصيغة المحلية، بل تتسم بنزعة إنسانية، صحيح أنه يستمد الشخصيات من المجتمع المصرى حيث تدور الأحداث، ولكنه يرتفع بهما فترى أن ما حدث ممكن أن يحدث فى أى مكان لأى إنسان.

لم يكن لاشين ناقداً ككثير من كتاب عصره كالأخوين محمد ومحمود تيمور، والأخوين عيسى وشحاته عبيد، وحسين فوزى، وأحمد خيرى. فلم يوضح لنا منهجه فى كتاباته ولا الغرض منها كما فعلوا[٥]. ولكن فى مقابلة مع مجلة «المجلة الجديدة» نرى أنه كان على وعى تام بوظيفة الأدب وأنه يفضل الواقعية بآمالها وآلامها وحلوها ومرها؛ ولكن ليس شرطا أن تستمد القصص موضوعاتها من المجتمع المصرى، فنحن جزء من هذا الكون، وشخصياتنا التى يجب رسمها بعمق يجب أن تكون إنسانية المنزع وإن كانت مصرية المكان[٦]. فمسألة عالمية الأدب كانت واضحة فى ذهن لاشين تماماً، بل فى ذهن «المدرسة الحديثة» عامة، فقد كتب أحمد خيرى مؤسس هذه المدرسة معلقا على دورها بقوله إن أى عمل «محلى» يموت بعد ولادته، وإن أعضاء مدرسته لم يكن هدفهم الوحيد هو التركيز على المجتمع المصرى لا غير، بل كتبوا للإنسانية عامة غير مقيدين بمكان أو جنس أو زمان. وكلام أحمد خيرى فيه نظر، فلست أظن أن ما قاله ينطبق على كل أعضاء «المدرسة الحديثة» بلا استثناء، ولكنه يصدق أكثر ما يصدق على محمود طاهر لاشين.

قلت إن النقاد درسوا مجموعتى لاشين على أنهما قصص قصيرة فوجدوا أكثرها غير مكتملة الشكل، غير محكمة المضمون. وقلت أيضا إن النقاد أخطأوا فى ذلك فطبقوا قواعد القصة القصيرة على ماليس بقصة. وقلت ثالثا إن ما ظنوه قصصا إنما هو لوحات وبينهما فرق بعيد من ناحية المقاييس الفنية، ومن ثم فما أصدروه من أحكام غير صحيح. وتقديم يحيى حقى للمجموعة الأولى فيه خير دليل على ما أقول:

> من الظلم يا صديقى أن تحكم على محمود طاهر لاشين من مجموعة سخرية الناى وحدها، وهى أول مجموعة له، لم يكن عوده قد اشتد، ولم تكن موهبته قد نضجت.
>
> ص: ك من مقدمة (سخرية الناى)[٧].

وأريد الآن أن أنظر فيما اعتبرته لوحات وإلى أى حد نجح لاشين فى رسمها وهل هى من إبداعه أم تأثر فيها بما قرأ فى الآداب الغربية.

كنت أود أن أقدم للقارئ تعريفا للوحة ومقوماتها الفنية التى تجعلها نوعا من الأدب مستقلا تماما عن القصة القصيرة، ولكنى فوجئت بعدم وجود دراسات عن اللوحة Sketch وعلاقاتها بالقصة القصيرة وأنواع معينة من المقال Essay، فعولت على ما استنبطته من قراءاتى، و رأيت أن اللوحة بالمقارنة إلى القصة القصيرة تتميز بما يأتى:

١ ـ لا تحتوى بالضرورة على بناء قصصى Narrative structure[١٢].

٢ ـ تقدم شخصياتها بطريقة مباشرة Direct Presentation.

٣ ـ تتناول أحداثا «محلية» واقعية مباشرة Non - Fictional ترتبط بثقافة معينة.

ولما كانت «المدرسة الحديثة» أدمنت قراءة الأدب الروسى، فقد جاهدت دراسات النقاد لبيان تأثير الأدب الروسى على هذه المدرسة[٨]، ولكن هذا البيان عام غامض دون تفصيل فمن تأثر بمن؟ وأى عمل محدد تأثر بعمل روسى معين؟ وكيف بدا هذا التأثير: أفى الأسلوب، أفى الشكل، أفى المضمون؟ كل ذلك لا تجده فى هذه الدراسات واضحا محددا[٩]. ولما كان محمود طاهر لاشين أبرز أعضاء «المدرسة الحديثة»؛ وبالتالى ممثلا لاتجاهاتها، قد عرب إحدى قصص تشيكوف وجعلها تدور فى جو مصرى بأحداثها، فقد لقبه بعض النقاد بـ «تشيكوف مصر»[١٠].

وبالرغم من أن لاشين كان مولعا بشارلز ديكنز Charles Dickens فلم يلفت ذلك انتباه أحد فينظر فى إنتاج لاشين فى مجموعتيه ليرى هل كان لـ Dickens تأثير على لاشين. وأنا أزعم ـ خلافا لكل ما كتب عن لاشين مما اطلعت عليه، ولعلى فاتنى شئ من ذلك ـ أن تأثير Dickens كان أعظم من كل الأدباء الروس مجتمعين من أمثال جوجول، وبوشكين، وتولستوى، ودوستويفسكى وترجنيف، وجوركى، وتشيكوف[١١]. فتأثره بديكنز هو الذى جعله يميل إلى كتابة اللوحات Sketches التى ظنها النقاد قصصا قصيرة، وحكموا فيها مقاييس القصة خطأ.

بدأ لاشين ـ مثل ديكنز ـ فى نشر انتاجه فى الصحف اليومية والمجلات. ثم جمع هذه القصص واللوحات التى ظهرت بين سنة ١٩٢٤ و ١٩٢٦ وضمن أكثرها مجموعته الأولى بعنوان (سخرية الناى) التى نشرت سنة ١٩٢٦. أودع هذه المجموعة سبع لوحات وقصة واحدة، بالإضافة إلى قصة لتشيكوف، وهى التى عربها وجعل لها إطارا مصريا كما أشرت من قبل، وطرح أربع قصص من محاولاته الأولى لرداءتها[١٣]، وقد أشار إلى ذلك الأستاذ أحمد خيرى سعيد. واحتجز أربع قصص من إنتاج هذه السنوات الثلاث وجعلها فى مجموعته الثانية (يحكى أن) التى نشرت سنة ١٩٢٨. وأنا أزعم أن لاشين كان مدركا أن براعته الحقة كانت فى كتابة اللوحات؛ لذا أودع مجموعته الأولى سبعا منها، وقصة واحدة. فإذا سلمنا بهذا استطعنا أن نعيد تقييم هذه المجموعة. وسيرى القارئ مما يلى أنها أفضل بكثير مما ظن دارسو لاشين؛ لأنها لوحات، لا قصص، وهذا بالتالى ينفى زعماً آخر، وهو أن مجموعة لاشين الثانية (يحكى أن) أفضل وأكثر نضجا لأن الكاتب قد ازداد تمرسا. وهذا زعم غير صحيح لسببين؛ أن أكثر ما فى المجموعة الأولى لوحات، أما المجموعة الثانية فتضم سبع قصص إلى جانب اللوحات، وأن أربعا من هذه القصص واللوحات فى المجموعة الثانية تنتمى إلى المرحلة نفسها التى كتبت فيها المجموعة الأولى كما أوضحت من قبل.

تصور لوحات بوز Boz التى كتبها ديكنز الحياة الاجتماعية فى لندن فى العقد الثالث من القرن التاسع عشر خير تصوير. وتقدم تصويرا حيا لمختلف مناحى الحياة فى هذه المدينة من خلال عينى صحفى يجول فى أرجائها فيرى:

> أحسن ما فيها وأقبح ما فيها، والمرح الذى يشيع فيها والمتعة التى تتخللها، وما فيها من معاناة وخطايا[١٤].

والناظر فى أدب لاشين لا تخطئه هذه العين الحادة المصورة دقائق التفاصيل للحقائق الماثلة أمامها. كان لاشين ـ كما هو معروف ـ مهندسا بالتنظيم، وقد أتاحت له وظيفته أن يتنقل فى مختلف أحياء القاهرة، وأملت عليه أن يكون

دقيق النظر والفحص، فظهر ذلك واضحا فى أدبه فوصف لنا الحياة فى القاهرة خلال العقد الثانى من القرن العشرين، فأمدنا بتفاصيل حية ممتعة لحيوات مختلف الناس من التجار والحلاقين وصانعى الأحذية، وقارئى الحظ، ورجال الشرطة البسطاء، والمدرسين والكتبة، والمحتالين، والعاهرات. وقد يقال إن هذه الواقعية فى التصوير كانت شائعة عند قصاص ذلك العصر، كما نرى فى قصص محمود تيمور وعيسى عبيد وغيرهما، ولم يكن هؤلاء الكتاب متأثرين بديكنز، أقول: هذا صحيح، ولكن هذه الواقعية عند لاشين صوبت عدستها - كما عند ديكنز[١٥] - إلى الطبقة الأدنى من الطبقة الوسطى، والطبقة الدنيا التى عددتها منذ قليل. فإحدى الشخصيات الرئيسية فى (سخرية الناى) التى سميت المجموعة الأولى باسمها - وهى شخصية وهدان - غاية فى البؤس والشقاء. وشخصيات «فى قرار الهاوية» وضعاء من أراذل الناس يسكنون فى أحياء قذرة حقيرة. والخصوم الذين يظهرون فى المحكمة فى «بيت الطاعة» يصفهم لاشين بأنهم منحطون، بل من أحط الطبقات فى هذا البلد. وسكان حارة الطرابيشى فى «منزل للإيجار» حقراء، يمتهنون أشد الحرف ضعة بالنهار، ويحترفون البلطجة ليلا. ولايرى القارئ فى «جولة خاسرة» إلا حلاقا مغرورا، وصانعاً للأحذية بائسا، وامرأة وضيعة تتسلط على زوجها الذى لا قيمة له ولا خطر.

ولا يسكن حارة الروم فى «مفستوفوليس» سوى مخنث فيه تعال وكبرياء، وبائع بيض، وخادم، وغسالة، وجمع من النساء فى غاية البؤس والشقاء. ونصيب مجموعته الثانية (يحكى أن) من هذه الشخصيات موفور غير منقوص: فرجل الشرطة فى «الشاويش بغدادى» فقير فيه غفلة وجشع، وقاطع التذاكر (كمسرى) بإحدى عربات الترام رجل بذئ سليط اللسان، والشخصية الرئيسية - التى سميت القصة باسمها - «الشيخ محمد اليمانى» دفعه فقره إلى أن يدعى أنه شيخ متدين ذو كرامات حتى ينال احترام الناس وأموالهم، ورجب وزوجه فى «لون الخجل» لا يكادان يجدان ما يبقيهما على قيد الحياة ويضطران أن يسكنا فى حى حقير. وينتمى بعض شخصيات هذه المجموعة إلى الطبقة الأدنى من الطبقة الوسطى مثل محمود فى «بيت الطاعة»، وكامل فى «لون الخجل». من هذا كله يتضح أن شخصيات لاشين أو قل أكثرها - خلافا لما نجد عند محمود تيمور وعيسى عبيد وغيرهما - من الطبقات الدنيا كما فى لوحات بوز The Sketches of Boz.

والعلاقة بين الشخصية والمكان الذى تنزله علاقة وطيدة، فالمكان الحقير لا يسكنه إلا حثالة الناس على اختلاف مشاربهم وحرفهم. وحرص لاشين حرصا شديدا على أن يصف مظهر هذه الشخصيات، جاعلا ذلك أحيانا مسبارا يسبر به غور دخائلهم، فهو مثلا يستشف من الملابس التى على الشيخ محمد اليمانى أنه محتال يدعى أنه رجل صالح ذو كرامات:

> تذرع فى مظهره بكل ماهو شاذ وعجيب. فعلى رأسه أداة لها شكل الطرطور، وأضلاع السفطاوى، وألوان قوس قزح. وفى كل من أذنيه حلقة فى أسفلها جلاجل، وحول عنقه حلقة أخرى فيها عدد من المفاتيح المختلفة الأطوال والأشكال، مما يمكن أن يستعصى عليها أى باب أو خزانة، وعلى صدره قلائد من خرز، وسبح من الخشب، ينوء بحملها حمار فى مثل حجمه، وأعتقد أننا لو اتخذنا منها حبلا نجعل طرفه فى الأرض لأمكن الرجل الذى فى القمر أن يمسك بالطرف الثانى، لو أنه مد ذراعه قليلا. (يحكى أن: ١٠٢).

وملابس أحمد صبرى فى «قرار الهاوية» وتصرفه ما هما إلا صورة لبيئته الحقيرة التى يعيش فيها. والوصف المباشر للشخصية والمحيط التى تعيش فيه يعطينا - كما يقول Boz - «فكرة عن حقيقة الشخصية أفضل بكثير من أى عمود وصفى نكتبه فى الصحف». وفى إحدى اللوحات بعنوان Thoughts About People يرى Boz فى حديقة سانت جيمس:

> «رجلا طويلا نحيلا شاحبا، يرتدى معطفا أسود، وبنطلونا ضيقا رماديا، وحذاء جلديا يصل إلى ما تحت ركبته بقليل، وقفازا بنيا. وكانت فى يده

شمسية، لا لحاجته إليها، فقد كان اليوم صحوا جميلا.. كان هناك شئ فى مظهر الرجل وسلوكه جعلنى أتخيل حياته جمعاء. وكدت أرى رأى العين مكتبه الصغير حيث يعمل وقد علاه الغبار منطويا فى آخر المبنى (١٦).

وبالمثل، فإن مظهر المبانى تدل دلالة بينة على نوعيات أصحابها وسكانها يقول Boz :

أنا مغرم حين أسير فى شارع ما بتخيل كنه سكان هذا الشارع والوظائف التى يقومون بها، ولا شئ يساعدنى فى هذا التخيل أكثر من مظهر باب البيت. وكلما زرت شخصا للمرة الأولى، أتطلع بإمعان إلى مقرعة باب بيته، وأجد بعد تشابها واضحا(١٧).

وقد لاحظ Nisbet ملاحظة سديدة - وإن كانت من الوضوح بمكان - وهى أن معظم لوحات Boz تبدأ بوصف حسى للجماد من دكاكين ومنازل وشوارع، إلخ.. (١٨).

وتفيض لوحات لاشين بهذا الوصف الحسى لما حوله إبان تجواله فى أحياء فى القاهرة منبئة عن قاطنيها. فنجد فى لوحة «سخرية الناى» وصفا تفصيليا لمنطقة تقع على حدود القاهرة آنذاك اضطرت عائلة لاشين إلى الانتقال إليها بسبب مرض أخيه، وهى منطقة شديدة الضوضاء تمتلئ بالمصانع، تحيط بها بيوت العاملين فيها، وهى بيوت متهالكة قذرة يستند كل منها على الآخر فى مذلة وهوان خشية السقوط، وبدت كأنها رمز لسكانها التعساء. والشارع الوحيد الذى يخترق هذا المكان مترب يزدحم بالباعة الجائلين وبضاعتهم وبراميل الخيار المخلل واللفت والليمون. وفى لوحة «بيت الطاعة» نرى الزوج يهيئ لامرأته الناشز حجرة واحدة فى بيت متداع. وأثاث الحجرة هو سرير صغير، ودولاب مستعمل، ومرآة لا يكاد الناظر فيها يرى شيئا، وحصيرة متهرئة، والشباكان اللذان فى الحجرة مغلقان سمرا من الخارج بخشبتين ضخمتين، فلا ينفذ إلى الحجرة ضوء أو هواء. إلى جانب حجرة الزوجة نجد حجرة الخادمة التى كانت مهمتها الحقيقية مراقبة الزوجة، وكل ما تحتويه هذه الحجرة مرتبة وضعت فوق حصيرة. هذه الأوصاف تدلنا على طبيعة الزوج ومن أى معدن هو. صحيح أن بيوت الطاعة تكون أقل بكثير من البيوت التى تعيش فيها الزوجات؛ لأن الغرض منها هو التأديب والطاعة، ولكن لا تكون البيوت على هذه الدرجة من القذارة والحقارة إلا بمقدار ما يكون عليه الزوج من الخسة والدناءة والجفاء.

هذه التفاصيل أساء نقاد لاشين فهمها؛ لأنهم نظروا إلى إنتاجه كله على أنه قصص، كما أشرت - وعدوها معيبة لسطحيتها وعدم قدرتها - فيما زعموا - على كشف أعماق النفس الإنسانية التى يلفها الغموض والظلام(١٩). وقد أوضحت من قبل أن فن اللوحات Sketches يقوم على وصف الشخصية من «الخارج» كما رأينا أيضا، فإن هذا الوصف المباشر المفصل ما هو إلا مفتاح للشخصية نفسها كما حدثنا Boz منذ قليل. الواقع أن هذه التفاصيل لا قدح فيها فى أى عمل أدبى إذا كانت جزءا لا يتجزأ من بنائه، بل إن بعض النقاد يرون أن التفاصيل التى قد تبدو لا علاقة لها بشئ فى القصة Irrelevant details عنصر مهم لتوضيح «الواقع» الذى تنقله القصة إلينا(٢٠).

والشخصيات البائسة فى لوحات لاشين - كما هى عند Boz - بائسة تعيسة حتى النهاية المريرة. ففى «قرار الهاوية» عانت زوجة أحمد صبرى من قسوته وبخله سنوات طويلة تكاد الأم وابنتها تموتان جوعا، بينما ينفق ماله على الخمر. وإذا شكت إليه ما هما فيه انهال عليها ضربا وانثال سبابه تباعا، وهددهما بالطرد. ولكن كانت فى الحارة عينا قوادة تراقبان المرأة فى يقظة وحذر، وتنجح القوادة فى مساعيها وتدخل المرأة من أوسع أبواب البغاء، وتمضى السنون ويفعل الزمن والهم وأعباء السنين بوجهها الأفاعيل، ولا تنجح المساحيق طويلا فى إخفاء التجاعيد وذهاب ماء الشباب، فتكون النهاية التعسة.

ونرى فى «منطقة الصمت» طفلة فجعتها الأيام بموت أمها، فيعطيها أبوها - وهو من رجال الكنيسة - إلى عائلة غنية حتى تقوم على تربيتها، وتوفر لها مالا يستطيعه هو وتقع فى غرام ابن رب هذه العائلة وتسلمه نفسها، ويرفض

الأب أن يزوجها ابنه لعدم التكافؤ الاجتماعى. بموت الأب، فتظن الفتاة أن العقبة الكؤود التى كانت تعترض سبيلها قد زالت، ولكن الفتى يتنكر لها ويتركها وحيدة ملومة محسورة، فتلجأ إلى أحد القساوسة طلبا للمأوى والحماية، فتنالهما ولكن فى فراشه.

وفى «لون الخجل» يلقانا رجب، رجل كبير قبيح مشوه الجسم. يعمل ساعيا فى مكتب يتعرض فيه كل يوم لسخرية الموظفين من شكله القمئ وثيابه الرثة. وحياة رجب فى المنزل ليست بأفضل منها فى المكتب. فهو متزوج من امرأة شابة جذابة ذات أنوثة عارمة لا يقدر على إرضائها. وبالرغم من المذلة والهوان اللذين كان يشعر بهما فإنه لم يفكر فى تركها خشية أن يعيش فى وحدة كئيبة وشيخوخة آسية. وكانت هى الأخرى تخشى أن يتركها فلا عائل لها ولا قريب، فقايضت أنوثتها الحارة بكسرة خبز ومأوى حقير.

ولكن نداء الجسد ازداد علوا فوجدت رواء غلتها فى شخص كامل، وهو رئيس زوجها فى المكتب، ومن دواعى السخرية أن كاملا هذا كان الشخص الوحيد الذى لا يهزأ برجب ويعامله باحترام، وكان رجب بدوره يقدر هذه المعاملة الحسنة ويثق بكامل كل الثقة. يأتيها كامل كل حين متنكرا فى ملابس النساء فيقضى الليلة فى فراشها آمنا مطمئنا بينما يغط زوجها فى نومه فى الحجرة المجاورة.

مما يلفت النظر فى لوحات Boz، كما لاحظ Gissing:

> أنها خالية من الجمال الأنثوى و رقته... فكل امرأة فى هذه اللوحات مدعاة للاحتقار(٢١).

وإذا استثنينا النساء الفقيرات اللواتى طحنهن البؤس فى لوحات لاشين، فكل امرأة فيها إما عدوانية، أو ماكرة خادعة، أو لا يوثق بها، أو لاخلق لها البتة. نجد مثلا فى «سخرية الناى» زوجة الأب الشريرة القاسية تكلف وهدان ابن زوجها ما لا يطيقه صبى فى سنّه، وتعطيه نزر الطعام، ثم تكثر الشكوى منه وتؤلب عليه أباه. والزوجات فى «قرار الهاوية» و «بيت الطاعة» و «لون الخجل» لهم علاقات جنسية برجال آخرين. أما الزوجة فى «منزل للإيجار» و«جولة خاسرة» فهى عنيفة متسلطة تعتدى على زوجها بالسب والضرب. والابنة فى «منطقة الصمت» تشارك ابن العائلة التى تقيم معها فراشه، وبعد تركه تستبدل به قسيسا.

بالرغم من التشابه بين لاشين و Boz فى تصوير المرأة بهذه الصورة المنفرة فى اللوحات، فإننى أستبعد أن يكون لاشين قد تأثر بـ Boz هنا، لأن هذه الصورة القبيحة للمرأة موجودة فى قصص لاشين أيضا. فمثلا فى «يحكى أن» نرى نينى الفتاة الجميلة على علاقة جنسية بأحد أقربائها، وتستمر هذه العلاقة بعد زواجها. وتقوم الخادمة - وهى امرأة بالطبع - بتأمين دخول العشيق إلى بيت الزوجية، ومراقبة الزوج حتى لا يفجأهما. وفى قصة «حديث القرية»، وهى من أفضل ما كتب لاشين، نجد صانع أحذية متزوجا من شابة فقيرة، ولكنها غاية فى الحسن والجمال. رآها موظف حكومى كبير فوقعت فى نفسه، فعرض على زوجها العمل فى مكتبه، وعليها تدبير شئون بيته. فانتشلهما ذلك من الفقر المدقع. وباتت الزوجة سعيدة بما تنعم به من مأكل وملبس وبما تجده من الرضا فى فراش سيدها(٢٢).

وفى «منزل للإيجار: ٥٨» يتعجب من قسوة جدة:

> وكنت قد فرغت من رشف الفنجان الثالث - بين إباء معدتى وإلحاح العجوز - وكان الكانجاروه الآدمى قد فرغ من قضم الخبز اليابس منذ زمن بعيد، فهو الآن يريد أن يجلس إلى جانبى، وجدته تنهاه. وقد كبرت عليها منه هذه الوقاحة، فأهوت على ظهره تعلمه الأدب ضربات تعجب كيفَ لم تشفق عليه منها بعد الثالثة، وكيف لم يغشَ عليه هو شخصيا بعد السادسة مثلا، بل كيف لم يمت تمام الموت بعد التاسعة أو العاشرة على الأكثر!.

هذه الصورة السلبية مصدرها عند الكاتبين - فيما يبدو لى - يأتى من التشابه الواقعى بينهما فى نظرتهما إلى المرأة التى لم تتغير كثيرا إلا فى أخريات حياتهما. ولعل زواج لاشين قبل وفاته بسنتين فقط فيه مصداق لذلك(٢٣).

وفى إطار هذه الصورة العامة من الكراهية للنساء وخيانة الزوجات، يلقانا تشابه آخر بين الكاتبين، وهو: عدم

حبهما للأطفال. ففى لوحة -The Bloomsbury christen ing نجد أن السيد Nicholas Dumps «مفتون بالمذبحة التى قام بها الملك هرود Herod للأبرياء، وإذا كان هناك شئ يكرهه كراهية مطلقة فهو الأطفال»(٢٤)، وعندما يسأله ابن أخيه أن يكون إشبين طفله المنتظر ، يرد Dumps قائلاً: قد يكون المولود أنثى، وفى هذه الحالة لا حاجة بك لى أما إذا كان ذكرا، فقد يموت قبل أن يعمد. وبعد أيام قرأ Dumps فى الجريدة أن ابن أخيه قد رزق مولودا ذكرا. فألقى الصحيفة فى عنف وصاح: إنه ذكر ... إنه ذكر. ثم استعاد جأشه حين وقعت عيناه فى الجريدة فى صفحة الوفيات على عدد الأطفال الذين ماتوا. وحين يرى الطفل يسأله ابن أخيه: ألا تظن أنه يشبهنى ؟ يجيبه Dumps : أظن أنه يشبه أحد التماثيل التى تنفخ فى الأبواق المنحوتة فى شواهد القبور. ويقول Hillis Miller فى مثال ممتاز معلقا على ذلك: «من الوضوح بمكان أن Boz و Dickens يشتركان مع Dumps فى هذه الكراهية للأطفال»(٢٥). أى أن كلام Boz (وهو فى اللوحات ديكنز نفسه) عن السيد Dumps ليس تعبيرا عن شعور هذا الأخير، وإنما هو تعبير عما يشعر به Boz نفسه حيال الأطفال.

كراهية لاشين للأطفال ظاهرة جدا فى قصصه ولوحاته، بل ربما هى أشد من كراهية Dickens لهم. ففى «منزل للإيجار» يصف لاشين أطفال حارة الطرابيشى بأنهم «انحطت آدابهم وتدهورت أخلاقهم». ويصف حفيد امرأة زارها وصفا بعجلة أقرب للحيوان منه للإنسان، ويسميه «الكانجارو الآدمى» وحين تضع المرأة الطفل على الأرض لينام يقول لاشين: «وعلى الرغم مما كان يجيش فى صدرى له من عوامل الكره والضغينة ... ثارت فى نفسى عاطفة الرفق بالحيوان»، (ص: ٦٣) أما فى «مفستوفوليس» فتبلغ كراهية لاشين للأطفال أقصاها، فحين يأتى رجل غريب إلى حارتهم يلتفون حوله ويصيحون ويزعجونه، فإذا أسرع الخطى طاردوه.

ويبدو أن كراهية لاشين للأطفال بعيدة الغور فى نفسه، تعود إلى أيام صباه، ففى «أحرج ساعة فى حياتى المدرسية» يتذكر لاشين حادثة أليمة وقعت له مع أحد الصبية فى المدرسة الابتدائية. كان مدرس مادة الرياضيات يعطى التلاميذ عشر مسائل كل يوم واجبا منزليا، وكان لا يتساهل مع من يخطئ، فينزل به العقاب، فاتفق لاشين مع أحد التلاميذ المتفوقين فى هذه المادة أن يمده بالأجوبة الصحيحة لهذه المسائل. وكان لاشين يحب هذا الصبى ويعطف عليه لفقره، وكان يقاسمه ما يحضره إلى المدرسة من حلوى وشكولاتة، وزاد هذا العطف بعد اتفاقهما. واستمر الحال كذلك زمنا. ولكن فى يوم ما أعطى الصبىُّ لاشين أجوبة خاطئة.وتعمد الصبى أن يكون الخطأ شديدا يدل على غباء مستحكم، فقد انفجر كل التلاميذ ضحكا، وتميز المدرس غضبا. وكان العقاب مهينا يتناسب مع سخف الجواب وبلادة المجيب. ولم يستطع لاشين بعد هذه التجربة المريرة أن يواجه بقية الصبية فى فصله أو أن يتحمل نظرات مدرسه، فاضطر والده إلى نقله إلى مدرسة أخرى. وبعد مضى خمسة وعشرين عاما على هذه الحادثة كان لاشين لا يزال يتساءل عما دفع هذا الصبى إلى هذه الفعلة النكراء، رغم حبه له وإحسانه إليه(٢٦).

المواقف المضحكة فى لوحات لاشين و Boz تنشأ عندما يعرِّى الكاتبان الشخصيات وينفذان إلى مكنونها، فتقف أمامنا مجردة ظاهرة مكشوفة. وقد زال – فى أعيننا – ما ادعته لنفسها ولكن بقى لها – فى أعينها – كما هو غطاء زائفا وبهرجا. وفى الواقع إن شخصيات هذه اللوحات عند كلا الكاتبين تبعث على السخرية satire أكثر منها على الضحك Comedy. فمثلا يقدم لنا لاشين فى «بيت الطاعة» رجلا من أصل تركى هو ممدوح أفندى:

مديد القامة، صلب العود يكاد يكون رفيعا بالنسبة لطوله، لم تستطع خمسون سنة تقريبا أن تؤثر فى تكوينه تأثيرا يذكر، فتحت شعره الأصفر القاتم جبهة عريضة ملساء، تشعر من ورائها بعقل واسع مدبر، وتحت حاجبيه الواضحى الظهور الكاملى التقويس عينان ثاقبتان تنبئان عن صدق عزيمة وشدة مراس، وتحت شاربه المفتول المعتنى به شفتان رقيقتان، تدلان على عصبية وحدة مزاج.

ويستخدم ممدوح أفندى ذكاءه و وسامته فى إيقاع النساء الثريات فى حبائله، ثم بعد ذلك يفتدين أنفسهن بأى مال كان ليتخلصن من سوء معاملته، فيطلقن بعد أن يحصل على ما يريد من مال. ثم أنذرته السنون الخمسون أن شبابه ووسامته لن يدوما، فقرر ـ وما زالت به منهما بقية ـ أن يتزوج زواج استقرار، فتزوج نعيمة وهى ابنة أرملة تركية كانت صديقة والدته، لها بيت وبضعة أفدنة. وكانت نعيمة على قسط من التعليم، جذابة، تفيض جوانحها ببهجة الحياة. وكان ممدوح أفندى حريا أن يعيش فى سعادة يهنأ بزوجه الشابة الجميلة الغنية، ولكن ما سعد به قديما أشقاه بأخراه، فإغواؤه النساء فى شبابه جعله سيئ الظن بهن، فلم يثق بزوجه الشابة، وخاف أن تقع فى حبائل رجل مثله إبّان شبابه ومن ثم «نشأ فى نفسه إحساس الغيرة واستفحل أمره، النافذة لا تفتح، الخادم لا يخاطب، الملابس حسب ما يصف، العتبة لا ترى إلا بمشيئته وتحت إشرافه». تألمت الزوجة، ثم احتجت، ثم ثارت، ثم تركت الدار، فلجأ ممدوح أفندى إلى المحكمة التى أصدرت أمرا برجوع الزوجة فردها الزوج إلى «بيت الطاعة» فى منزل حقير فى إحدى الحوارى، وأوكل بها خادمة تراقبها فى غيابه. ولم يكن لنعيمة متنفس من هذا السجن إلا سطح المنزل، وعلى سطح المنزل المجاور التقت عيناها بعينى حمدى الطالب بكلية الحقوق. ومع الوقت تطورت العلاقة بينهما من ابتسام وكلام وودّ إلى حب واتصال فى غفلة من الخادمة العجوز. وتوددت نعيمة إلى زوجها ممدوح أفندى حتى يرخى من تشدده، فيتيح لها ذلك فرصا أوفر للقاء حبيبها.

> وكلما أمعنت نعيمة فى غوايتها، أمعنت فى التودد إلى ممدوح أفندى، والرجل فرح بانتصاره، ثمل به، غافل عن كل شئ إلاه. وبعد أشهر عاد بامرأته إلى منزلهما الأول مهللا مكبرا؛ ذلك لأن جنينا كان يتحرك فى أحشائها.

وبعد شهور أرسل ممدوح أفندى رقاع دعاوٍ مذهبة الأحرف والحروف احتفالا بمولد ابنه «أنور». فهنا سخرية مرة، لا مجرد ضحك وهزل، فقد شرب ممدوح أفندى من الكأس نفسها الذى أذاقها الآخرين، وهو فى خلال ذلك غافل عمٍ، مختال بنفسه، يظن أنه راض زوجه «وعد ذلك انتصارا أخذ يباهى به فى المجالس ويفاخر، وأخذ الناس يهنئونه لما أبدى من حزم وعزم»، ولم يدر أنه هزم شر هزيمة وأقبحها وأذلها. ويمعن لاشين فى السخرية منه فيجعله يسمى ولده «أنور»، وأين ذلك «النور» وهو فى ظلمة مدلهمة[٢٧].

أما شخصية السيد مصطفى الجيزاوى الشاذلى إمام جامع الفكهانى فعجب عجاب، يحترمه الناس ويجلونه:

> «فطلبة العلم الشريف يكبرونه؛ لأنه يعلمهم الفقه فى الصباح، ويلقنهم النحو بعد الظهر، أما الباقون من تجار وغير تجار، فلهم فيه صديق وصدوق، وناصح ونصوح، ومرشد رشيد، يستفتونه فى أمور دينهم ويستشيرونه فى شؤون دنياهم».

ولكن عينى لاشين النفاذتين ترى ما لا يرى هؤلاء المخدوعون. هما عينا مفتش تنظيم، تتمعنان فيما تريان، ثم تسجلانه كما هو. يرى لاشين الجيزاوى جاهلا محتالا، وشاذا خسيسا. فمثلا عندما تلقى خطابا من صديق له دفعه إلى ابن هذا الصديق ليقرأه له متعللا بأن الخط ردىء. ولكى يخدع امرأة من نساء الحارة اللائى يقمن على خدمته أنهى إليها:

> بأنه رأى فى المنام أنه كان يصلى بالكعبة، ولما انتهى هب نسيم عليل يحمل أرجا يملأ الناس طيبا وانشراحا، وإذا برسول الله صلى الله عليه وسلم مقبل عليه وفى يديه الطاهرتين كيس من السندس الأخضر ممتلئ، ختم بختم من الشمع الأحمر ومكتوب عليه : يا رحمن، وقال لى: يامصطفى هذا كيس به عسل من نهر الجنة، احمله هدية منى إلى جارتك الحاجة زينب الدمهوجية فإنها من عباد الله المخلصين.

ومنذ ذلك الحين أصبحت عبدة الله المخلصة عبدةً مخلصة للشيخ، غير أنه أجلّها عن الاشتراك الفعلى فى خدمته، فحسبه منها الإشراف والمساعدة، فما عليها إلا أن تجرى المفاوضات اللازمة، حتى تجىء المرأة السمينة

«الملظلظة» التى تجلس بجانب بائعة البيض تغسل له الغسيل كلما اقتضى الحال، وحتى يوافيه الفتى «الأغيد الأمرد» بالفول المدمس كل صباح، وحتى تتردد عليه الشابة التالعة الجيد، الفضية الأذرع الغضة السيقان، لتؤدى ماعساه يحتاج إليه أثناء النهار.

أما طريقة مصطفى الجيزاوى فى منح بركاته فغريبة حقا، يفيض بها على الفتية والفتيات على حد سواء. ولو رآها أى إنسان وكان قليل الاعتقاد بالشيخ ولو قدر خردلة وزناً أو حجما، لذهبت به ظنون السوء كل مذهب: وهى أن يلف الجبهة بإحدى يديه، ومؤخر الرأس باليد الأخرى، ثم يهمهم ويتمتم ما شاء أن يهمهم ويتمتم، ثم يحرك أولى يديه إلى أسفل مارا بالوجنتين فالرقبة فالثديين فى حين تكون اليد الثانية تتبع نفس الاتجاه فى الجهة المقابلة(٢٨). وليس رجل الدين المسيحى بأفضل من رجل الدين الإسلامى، ففى «منطقة الصمت» يذهب شاب إلى الكنيسة ويعترف للقسيس بأنه قد ارتكب جريمة الزنا. ويعرف القسيس منه اسم الفتاة، وهى ابنة الأندلفت، وكان القسيس بها مفتونا. فعنّف الفتى لأنه لم يسئ إلى الفتاة فحسب بل أساء إلى الكنيسة نفسها، فخطيئته عظيمة معقدة، وسوف يصلى من أجله ويطلب له الرحمة والمغفرة، وعليه تقديم كفارة ذات شعبتين، شعبة للكنيسة توزع على الفقراء، وأخرى للفتاة، تحفظ لها حتى تقيم أمرها حين تحتاجها. ولما حضرت الفتاة مع والديها إلى الكنيسة ،كما هى عادتهم يوم الأحد، ابتدرها القسيس قائلا: «تعالى يامجدلية»(٢٩) ،فصعق الأب لخطيئة ابنته وبهتت الفتاة لمعرفته الغيب وأخبرها هو نفسه «بأنها أمامه شفافة كالزجاج، وأن مغاليق نفسها لديه جلية واضحة». وقام القسيس إلى الأم يكفكف دموعها، وإلى الأب يهون عليه مصيبته، وزاد فى بره وعطفه فقبل أن تعيش الفتاة فى كنفه، فلا يؤذيها أحد، وضمن لها مستقبلها. ونالت الفتاة بره وعطفه فى سريره كل ليلة(٣٠). وفى لوحة «الشاويش بغدادى»(٣١). يقدم لنا لاشين شخصية من عالم «السلطة» واقفا وسط ميدان باب الخلق ناصبا فى الفضاء قامته الطويلة، ناشرا أكتافه العريضة، مرسلا كرشه البارز. ولكن هذا «الحارس الموكل بسلامة الجماهير» فى هذا الميدان الذى تتزاحم فيه وسائل النقل على تباين أنواعها، يستغرق فى النوم دائما رغم دار المحافظة القائمة أمامه، وهى نومة - كما يصفها لاشين ساخرا:

> هادئة موفورة الطمأنينة. فأى حمار تحدثه نفسه، وأى أتوموبيل يسول له بنزينه مس الحكومة بأذى فى شخص شاويشنا بغدادى، لذلك لم يكن من راكب أو رجل يمر بهذا النصب إلا تريث حتى يفوته بسلام. نومة لا ينتهى فيها العجب! وهل أعجب من أن نقول إن بغدادى هذا كان وسط أحلامه يقوم بواجبه خير قيام.

وفى خلال إحدى نوماته الهنيئة قامت قيامة الميدان وتجمع الناس حول مشاجرة قامت بين طالب وكمسارى ترام. فأقبل الشاويش بغدادى يضرب الأرض برجله ويدفع الهواء بصدره، وسط زحام المتجمعين كما انشق البحر لموسى عليه السلام. وما إن وصل حتى صاح بالمتشاجرين معنفا، فرد عليه الكمسارى أعنف رد، فانكمش الشاويش بغدادى، وأوضح أنه يكلم «حضرة الأفندى اللى الدنيا مش سيعاه». سأل عن سبب الشجار، فأخبره الكمسارى أن الطالب يدعى أنه أعطاه نص ريال. فانهال الشاويش بغدادى على الطالب توبيخا وتعنيفا لافترائه الكذب على رجل مسكين مثل الكمسارى، يريد أن يسلبه ما يوازى أجر يومه كاملا. وأعلن إرادته أن ينطلق الترام فانطلق، فاغتاظ الفتى وأراد أن يثأر لنفسه فقال للشاويش بغدادى: «يعنى النص ريال اللى أخذه الكمسارى ما كنتش أنت أحق به»؟ وعندما سمع بغدادى بأحقيته فى المبلغ التفت إلى الفتى وسأله باهتمام: «هو صحيح أخذ منك نص ريال»؟ فرد الفتى: «أيوه وحياة شرفك إنت. وأنا مش عايزه، إنما خسارة فى واحد كلب زى ده». فانطلق الشاويش يتبعه الفتى: وراء الترام، وانقض الشاويش على «اللص الأثيم»، وأقسم إن لم يدفع إليه نصف الريال ليذهبن به إلى القسم وليذيقنه الوبال والنكال، فأذعن الكمسارى، وقبل أن يستقر نصف الريال فى يد الشاويش بغدادى التقطه الفتى شاكرا الشاويش الذى كاد ينفجر من الغيظ. فهذا رجل يدل مظهره على القوة والبأس، ولكنه فى الحقيقة جبان، وهو موكل بحراسة الميدان، فيجب

أن يكون يقظان حذرا، وكل من يراه يظنه كذلك لأن حواجبه الكثيفة تخفى انطباق جفنه، وشاربه الكث يستر انفراج شفتيه، والمظلة التى يقف تحتها مرسلة ظلها فوقه تموّه منظر رقبته المائلة. ولكن الواقع هو أنه نائم أبدا. وهو أخيرا ممثل «للسلطة» يحقّ الحق ويحافظ عليه، ولكنه ينتزعه لنفسه بغير حق.

ومظهر آخر من مظاهر السخرية فى لوحات لاشين – يتصل اتصالا وثيقا بما تحدثت عنه منذ قليل، وهو ادعاء الشخصيات ما ليس فيها – هو تقليد الطبقة الدنيا من الناس للطبقة الوسطى فى محاولة الانتماء إليها، وتقليد هذه الطبقة الأخيرة للطبقة العليا والادعاء لها. فى لوحة «منزل للإيجار»(٣٢) نجد ضابطا ثريًا يرعى ابن خادمه الذى مات؛ لأنه كان يتحرق شوقا إلى أن يكون له ذكر إلى جانب ابنته الوحيدة. أبدل اسمه من عوض إلى شكرى وتعهد تربيته وتعليمه. ثم أناخ الزمان على ثروة الضابط، فخسر أكثرها فى القمار، ثم ذهبت مضاربات البورصة بما تبقى منها. وكان شكرى قد أنهى دراسته الثانوية، فاستطاع الضابط بما له من اتصالات تعيينه فى وظيفة جيدة، وما زال شكرى يترقى نتيجه مساعى الضابط الحميدة من جهة واجتهاد شكرى من جهة أخرى حتى وصل إلى منصب ممتاز، فزوج الضابط ابنته الوحيدة لشكرى بك، وقبلت الابنة على كره؛ لأنها: «كانت تحس فى أعماقها أن هذا الذى أمامها إنما هو عوض لا سواه». أما شكرى بك فقد هدته فطرته إلى سبيل الرقى فى الحياة الحكومية، فسار عليه فارتقى :

> وانتفخ وجهه، وبرز كرشه تحت صديريته البيضاء، وغلظ كل من صوته وعصاه، وعدّ من تلك الشخصيات الوارمة التى تستثير الرهبة فى نفوس الغير، والتى تسمى طبقة الأرستقراط.

أما فى «الوطواط» فنجد أن دراسة حمدى بك فى فرنسا وزواجه من فرنسية، وأمواله التى جمعها بمهارته، تؤهله أن يتخطى عتبة الطبقة الوسطى إلى رحابة الطبقة العليا. ولكن هذه الطبقة تعتبره دخيلا وليس أرستقراطيا أصيلا. وتشعر ابنته عائدة بهذا الشرك الذى لا تدرى كيف الفكاك منه، فى حوار مع أبيها تقول له:

> بل دعنى أبكى، السبب ... السبب الحقيقى هو أن شبان الطبقة العالية الذين يسمون هنا بالأرستقراط لا ينحطون عادة إن لم يكن مطلقا إلى بنات الطبقة المتوسطة مهما كان مقدار تعليمهن وتهذيبهن ... أما شبان الطبقة المتوسطة فإنهم ينفرون من مثلى ... وهم فى الغالب قانعون ببنات أوساطهم.

ومن الملاحظ أن لاشين ليس متعاطفا مع مثل هذه الشخصيات، فيجعلها دائما تعانى المذلة والهوان، فمثلا شكرى بك فى «منزل للإيجار» يقع فى غرام خادمة زوجته ويتزوجها سرا. وعند افتضاح السر:

> انقضت عليه الزوجة كاللبؤة أوذيت فى عرينها وأوسعته سبا وشتما ثم نزلت عليه بالشبشب لحد ما بقينا كلنا نهاريها نخلص عنه لم حد قدر أبدا، وهو يا عينى واقف مدلدل(٣٣).

ولا يستطيع شكرى بك أن يتحمل هذه الإهانة فتقضى عليه. أما حمدى بك (الوطواط) فتجرح كرامته ويُذَلّ أنفه عندما تهرب ابنته مع قومسيونجى زرىّ من الطبقة الدنيا، محطمة بذلك كل آماله وما جاهد فى سبيله للانتماء إلى الطبقة الأرستقراطية. هذا التصوير الدقيق لشرائح من المجتمع والكشف عما فيه من رياء وزيف وخداع وأوهام، لم يقع موقعا حسنا من النقاد، فعابوا على لاشين تصويره هذه الحقائق المُرّة، وأخذوا عليه قصوره فى أن يقترح حلولا لها حتى يرقى المجتمع ويتطور وتتحسن الحياة بنبذ هذه الرذائل، والعمل بالفضائل. ولكن فاتهم أن لاشين اتخذ من الحياة موقفا محايدا، كما فعل تشيكوف وستاندال ومانتو. صوّر لاشين الحياة كما هى، كما رآها لا كما يجب أن تكون جعلت لاشين مهندس التنظيم وظيفته – كما جعلت Boz الصحفىَ وظيفته – ينظر إلى الأشياء بعين فاحصة ثم يدونها كما هى دون تدخل.

والآن، إذا نظرنا إلى بعض الحقائق التى حاول هذا المقال أن يثبتها، وهى: أولا أن لاشين كان معجبا بالأدب الإنجليزى عامة وبديكنز خاصة، وأنه قرأ أعمال Dickens

خاصة لوحاته المعروفة باسم The Sketches By Boz، ثانيا: أن لاشين قد اختار اللوحة فنا أدبيا عندما كتب مجموعته الأولى (سخرية الناى)، ثالثا أن كثيرا من التشابه – الذى حاولت بيانه ـ بين لوحات لاشين ولوحات Dickens مستبعد أن يكون من قبيل المصادفة. إذا نظرنا إلى كل هذه الأشياء مجتمعة، لم نجانب الصواب إذا قلنا إن لاشين قد تأثر بديكنز أكثر ما تأثر، وليس بالأدب الروسى، كما هو شائع حتى اليوم بين نقاد الأدب الحديث. إن طبيعة عمل الرجلين، وتشابه نظرتيهما إلى بعض جوانب الحياة، جذبت لاشين إلى Dickens ووجد فيه مرآة لنفسه فسلك بعض دروبه. أعرب حسين فوزى فى مقدمته لمجموعة لاشين الثالثة التى صدرت سنة ١٩٤٠ بعنوان (النقاب الطائر) عن أسفه واستيائه للإهمال الذى قوبلت به أعمال لاشين. وقد مضى على هذا الكلام أكثر من خمسين سنة، ظهرت خلالها دراسات عن محمود طاهر لاشين أنصفه كاتبوها ما استطاعوا، أبرزها دراسة بالإنجليزية لصبرى حافظ، أشرت إليها فى الهامش الأول. وأرجو أن يكون مقالى هذا قد أوضح جانبا آخر من جوانب محمود طاهر لاشين تبين عن عبقريته وإبداعه.

يطرح Gissing فى تعليقه على لوحات Dickens السؤال التالى:

> هل هناك كاتب مبدع مثل Dickens فى أى أدب من آداب الأمم جمعاء صوّر إنتاجه المبكر المجتمع الذى نشأ وعاش فيه؟

أرجو أن يكون فى هذا المقال وما سبقه من دراسات إجابة شافية عن سؤال الأستاذ Gissing.

هوامش:

١ ـ من أبرز من كتبوا عن طاهر لاشين الكاتب العظيم والأب الكريم والصديق العزيز الأستاذ يحيى حقى رحمه الله رحمة واسعة فى **خطوات فى النقد** و**فجر القصة المصرية**، والأستاذ عباس حافظ، حامد النساج، رحمه الله. ولأخى الكريم صبرى حافظ مقالات قيمة عن محمود طاهر لاشين فى مجلة المجلة المصرية، وفى كتابه الأخير الذى صدر بالإنجليزية: **The Gensis of Arabic Narrutive Discourse**.London:Saqi Books,1993

٢ـ Leslie Flemming. **Another Lonely Voice: The urdu Short Stories of Saadat Hasan Manto.** (los Angeles: University of California Press, 1979), pp. 25-26.

٣ ـ لمحمود طاهر لاشين رواية واحدة هى: **حواء بلا آدم**، نشرت عام ١٩٣٤، ولها تحليل جيد فى كتاب أخى عبد المحسن بدر، رحمه الله: **تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر**. طبع دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٦٨. ص: ٢٦٠ ـ ٢٧٧.

٤ ـ Washington Irving. **The Sketch Book**. (New york : New American Library, 1961), p. vii من المقدمة

٥ ـ لعل الاتكاء على هذه النزعة «المحلية» عند أدباء تلك الفترة الذى عده بعض النقاد عيبا، له ما يبرره، فقد كان كتاب العقد الثانى من القرن العشرين متأثرين بثورة ١٩١٩. فاتجهوا إلى تأكيد الشخصية المصرية، حتى إن عيسى عبيد قدم مجموعته القصصية الأولى «إحسان هانم» إلى سعد زغلول قائلا: «هدية صغيرة من كاتب مبتدئ مجهول، آماله عظيمة بأن تستقل بلاده ويستقل معها الفرد المصرى». ويشرح أهداف كتاب جيله بقوله: «فغايتنا الوحيدة من تأليف القصص أن نساعد على إيجاد أدب مصرى عصرى خاص بنا، وموسوم بطابع شخصيتنا وأخلاقنا».

٦ ـ مجلة **المجلة الجديدة**، يونيو ١٩٣١، ص: ٩٦٨.

٧ ـ المصدر نفسه، ص: ٩٦٤.

٨ ـ انظر مثلا مجلة الشباب، العدد: ٢١، إبريل. ١٩٢٠، ص: ٧، **فجر القصة المصرية** ليحيى حقى رحمه الله (طبع الهيئة المصرية، ١٩٧٥)، ص: ٨١ **Studies in Modern Arabic Literaturce.** ed. R.C. Ostle (warminster: Aris and phillips Ltd., 1975), p. 102

٩ ـ انظر مثلا مقدمة يحيى حقى لمجموعة لاشين **سخرية الناى** (طبع الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤)، **تطور فن القصة القصيرة فى مصر**، لسيد حامد النساج (دار الكاتب العربى، ١٩٦٨) ص١٧١ : ١٧٤.

١٠ـ انظر مثلا مقالة للناقد القدير صبرى حافظ عن لاشين ومولد القصة المصرية فى مجلة **المجلة المصرية**، العدد: ١٣٤، فبراير ١٩٨٦، ص:٩١ .

١١ـ يقول الأستاذ يحيى حقى رحمه الله «وقد هام منذ صغره بالاطلاع على الآداب الأوروبية، فقرأ الإلياذة وعيون الأدب الإنجليزى والفرنسى والروسى، وإنما أشد تأثره كان فى مبدأ أمره بشارلز ديكنز ومارك توين. وكان دأبه منذ أن اشتغل فى التنظيم أن يضع فى جيبه أوراقا منزوعة من مجلة استراند اللندنية، فيقرأ قصصها حتى فى الترام» **فجر القصة المصرية**، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد: ٦، ص: ٨٤ .

١٢ـ هذه القصص هى «صح» فى مجلة **الفنون**، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٢٤، ثم نشرت تحت عنوان مختلف هو «قصة غير كاملة» فى صحيفة

الفجر، العدد: ٤٩، ديسمبر ١٩٢٥، و«قصة زواجه بسعاده»، نشرت أيضا فى الفجر، العدد الثالث، فبراير ١٩٢٥، و «الأستاذ»، نشرت فى الفجر أيضا، العدد الثامن، مارس ١٩٢٥، و «فى مكتب عبد اللطيف قطب» فى الفجر أيضا، العدد الثالث عشر، إبريل ١٩٢٥.

١٣ـ انظر: **فجر القصة المصرية**، ص: ٧٩.

١٤ـ J. Butt. **Dickens at Work**.(london,1957), p.38

١٥ـ G.Gissen. **Critical Studies of the works of charles Dickens**, (New york: Haskell House, 1965), pp. 16-17

١٦ـ Charles Dickens. **The Works of Charles Dickens**. (the sketches by Boz), (new york, Bigelow and Co. Inc., n. d) 1:269.

١٧ـ المصدر نفسه 1:52

١٨ـ A Nisbet. ed **Dickens Centeunial Essays** . C Berkeley and Los Angeles of California Press, 1971), p. 96

١٩ـ انظر على سبيل المثال لا الحصر: **تطور فن القصة القصيرة فى مصر**، ص، ٢٠٩ـ ١١٢، **القصة المصرية** (طبع دار المعارف بالقاهرة، ١٩٧٣)، **سخرية الناى**، انظر مقدمة يحيى حقى، ص٢ .

٢٠ـ **Dickenc Centeunial Essays** , p. 88.

٢١ـ Critical Studies of the works of Charles Dickens, pp. 22-23

٢٢ـ انظر مثلا: «ولكنها الحياة» وفيها تقع الزوجة فى غرام أعز أصدقاء زوجها بعد موت هذا الأخير مباشرة. وأيضا «القدر» حيث يكتشف عزيز أن أمه عشيقة أحد أصدقاء العائلة المقربين وكلتا القصتين فى مجموعة **يحكى أن**.

٢٣ـ انظر **سخرية الناى**، ص: ف من مقدمة يحيى حقى.

٢٤ـ The Sketches by Boz, 2: 173- 194.

٢٥ـ Dickens Centeunial Eassays. p. 110

٢٦ـ انظر مجموعة (النقاب الطائر) ص: ١٩٢ـ١٩٤ مطبعة حليم، القاهرة ١٩٤٠ .

٢٧ـ انظر القصة فى مجموعة **سخرية الناى**، ص ٣٧ـ ٤٧ .

٢٨ـ المصدر السابق، ميفيستوفوليس، ص:١٠٥ـ ١١٩ .

٢٩ـ إشارة إلى مريم المجدلية، وهى فتاة جميلة، كانت فى أول أمرها خاطئة، فجاءوا بها إلى المسيح عليه السلام ليقيم عليها حد الزنا، وهو الرجم، فتوسلت إليه وأبدت توبتها، فنظر المسيح عليه السلام إلى الناس قائلا «من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها أولا بحجر»

٣٠ـ المصدر السابق، ص: ١٢١– ١٣٢ .

٣١ـ مجموعة **يحكى أن**، ص: ٣١– ٣٦ .

٣٢ـ مجموعة **سخرية الناى**، ص: ٥١ ـ ٥٦ .

٣٣ ـ المصدر السابق، ص : ٦٩ ـ ٧٩ .



الخطاب المسرحى
فى النقد الأدبى بالخليج العربى

نورية صالح الرومى*

المدخل

من طبائع الأمور فى مجال الدرس الأدبى أن ينشأ النقد الفنى لاحقا للنص الإبداعى، راصدا، ومقوما، ومطوراه، وبتراكم التراثين النقدى والإبداعى، يتكون ـ فى تاريخ الآداب والفنون ـ ما نطلق عليه اسم: الخطاب النقدى والخطاب الأدبى ضمن منظومة الخطابات الثقافية الأخرى من مثل: الخطاب المسرحى، والخطاب الروائى، والخطاب الشعرى، والخطاب الدينى، والخطاب السياسى، والخطاب الإعلامى.. إلخ. وعلى الرغم من أن مفهوم الخطاب ـ وهو مصطلح حديث ـ غير متفق عليه تماما طبقا لتعدد الموضوعات التى يطرحها الخطاب [1]، فإننا نطمح إلى تحديد مفهومنا للخطاب فى مجال هذا البحث النقدى، فإذا هو فى رأينا، فى إيجاز شديد: «نقد النقد». بمعنى أننا نستخدم الخطاب النقدى هنا باعتباره مشروعا يطمح إلى رصد الحركة النقدية المواكبة للتجربة المسرحية فى منطقة الخليج العربى وتقييمها.

ومن المعروف أن الخطاب بأنواعه المتعددة، يرتبط بمستوى الخطاب الثقافى السائد فى مجتمع بعينه، حاملا رسالته المنوطة به، باعتباره ـ أى الخطاب الثقافى العام ـ يشكل «مرجعية» الخطاب الخاص، ويحدد له السياق المعرفى الذى يفك أسرار «الشفرة» التى يقوم عليها الخطاب الأدبى، أو النقدى، موضوع بحثنا. لذلك، فلا غرو أن يتعدد الخطاب الثقافى ذاته، والخطاب الأدبى جزء منه، وأن تتعدد طرائقه ومستوياته فى التعامل مع المرسل إليه، فرديا كان أو جمعيا، كل بحسب ثقافته، وطبيعته، ومدى وعيه بالخطاب الإبداعى، موضوعيا وفكريا، تاريخيا واجتماعيا، فنيا وجماليا، الأمر الذى يقودنا إلى الحديث عن التجربة المسرحية والحركة النقدية المصاحبة لها فى الخليج العربى، من خلال إشارة

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت.

موجزة عن نشأة الفن المسرحى فى هذه المنطقة، ومدى ارتباط هذه النشأة عندنا بالوعى الجمعى، أعنى وعى المجتمع والجمهور بالإبداع المسرحى، وأهمية دوره وأهدافه، ومدى الحاجة إليه. بعبارة أخرى، ما جدوى المسرح، وما وظائفه الحيوية التى دفعت الجمهور المتلقى إلى الإقبال على هذا الفن المسرحى الوليد عربيا، مع بدايات هذا القرن. وتقويم هذه التجربة المسرحية التى لم يجاوز عمرها ـ محليا وخليجيا ـ بضعة عقود من الزمان من النجاح والفشل، ومدى مواكبة الحركة النقدية لها، ودورها العميق والأساسى فى تنمية الوعى المسرحى لدى الجمهور المتلقى على المستوى الاجتماعى والنفسى، وفى النهوض بالتجربة المسرحية ذاتها على المستوى الفنى والجمالى.

وقد اختلف الجمهور الخليجى ـ فى البداية ـ فى تقييم هذه التجربة ـ وفى تحديد أهدافها ووظائفها وغايتها (بين التسلية والتعليم)، أو (بين الترفيه والتثقيف). ودون ما خوض فى هذا الخلاف الآن الذى يمكن أن نعزوه إلى قلة وعى الجمهور بالعمل المسرحى وطبيعته آنذاك، وعدم وجود حركة نقدية مواكبة لهذه البدايات، فإن الذى يعنينا فى هذا المقام هو أن التجارب المسرحية المبكرة كانت تجارب فردية يقوم بها بعض الهواة، وتنقصها مؤازرة الدولة ووعى الجمهور، وذات طابع مدرسى تعليمى أو وعظى بحت.

وإذا كانت الكويت قد عرفت المسرح فى العقد الثالث من هذا القرن، فإن دولة البحرين هى أول دولة خليجية يظهر فيها هذا الفن، عندما لجأ المدرسون إلى النصوص الأدبية والتاريخية الجاهزة، لاختيار بعضها وتحويلها إلى نصوص تمثيلية تؤدى على خشبة المسرح المدرسى. وأقدم نص ذكرته المصادر هو (القاضى بأمر الله)، الذى قدم على خشبة مسرح الهداية الخليفية عام ١٩٢٥، ولكن المصادر لا تتفق حول شكل هذا النص، هل كان تمثيلية، أم نصا مسرحيا؟ ونرى أنه واحد من أعمال تمثيلية تفتقد جوهر الفن المسرحى، أعنى تفتقد الحبكة الدرامية، التى تنقلها من الحوار السردى أو التاريخى، إلى الفعل الدرامى، والحوار الدرامى. غير أن مجىء الشاعر إبراهيم العريض عام ١٩٢٦ إلى البحرين يشكل نقلة نوعية فى تطور التجربة المسرحية فى البحرين، حيث لم يقم بإعداد نصوص تاريخية أو أدبية على نحو تمثيلى مدرسى، وإنما يكتب للمرة الأولى أعمالا مسرحية شعرية من تأليفه صادف أن لاقت رواجا على مستوى النص الشعرى، أو العرض المسرحى فى آن، فقد طبعت ثم عرضت على المسرح فى عامى ١٩٣٢ ـ ١٩٣٣ [٢]، على التوالى. غير أن كتابات الشاعر العريض لم تفرخ أعمالا أخرى عند ظهورها مباشرة، على نحو ظل معه العريض وكتاباته المسرحية آنذاك، علامة وحيدة، وتجربة فردية من حيث قصدية التأليف المسرحى، ومن حيث كونها صيغت شعرا [٣]، ومن حيث كونها أيضا أول نص مسرحى مكتوب فى المسرح العربى فى الخليج. ولذلك، فقد كان ـ العريض ـ استثناء يؤكد القاعدة التى تقول: إن هذه الفترة من بدايات المسرح فى الخليج العربى، تنتمى إلى مرحلة التجريب المبكرة، بكل شوائبها وعيوبها الفنية.

وتتوالى بعد ذلك المحاولات المسرحية (التمثيلية) ـ على مستوى المسرح المدرسى ـ فى كل من الكويت والبحرين آنذاك، مشكلة البدايات التاريخية لنشأة هذا الفن الجديد، وظهوره فى هذه المنطقة للمرة الأولى. وبالرغم من افتقاد هذه المرحلة لجوهر الفعل المسرحى، أو الدرامى، كما نعرفه حاليا، فإنها قد غرست فى وجدان المتلقى ـ الجمهور ـ وعيا مسرحيا مبكرا بجدوى المسرح ووظائفه الحيوية نفسيا، واجتماعيا، وجماليا، الأمر الذى أسرع بنماء هذا الفن لاحقا. حتى تبوأ موقعه من خارطة الفنون والآداب فى الخليج العربى.

ولا يختلف مؤرخو الأدب ونقاده على أن التجربتين المسرحيتين فى البحرين والكويت قد تزامنتا ـ تقريبا ـ من حيث النشأة، وتشابهتا من حيث البيئة الثقافية والاجتماعية[٤]. أما بقية الدول الأخرى فى منطقة الخليج، كدولة الإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية، وقطر، وعمان، فقد تأخر ظهور المسرح فيها إلى أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات، لأسباب ثقافية واجتماعية وسياسية عدة.

وتتسم مرحلة البدايات عموما ـ بعدد من السمات أهمها: الاتكاء على المسرح المدرسى فى تنمية الوعى

المسرحى، ومنها الاتكاء أيضا على الصياغات المباشرة، ذات النزعة الخطابية للموضوعات التاريخية، والقومية، والإسلامية، والأدبية، إعدادا وإسهاما [٥].

ولم تنفرد هذه المرحلة بنصوص مكتوبة أو مطبوعة، إلا بشىء من المجاوزة؛ إذا وضعنا تجربة الشاعر إبراهيم العريض فى موضع الاعتبار، باعتبارها تجربة استثنائية فى هذه المرحلة المبكرة.

ولكن مرحلة البدايات بكل طوابعها المدرسية والارتجالية، تبقى ذات قيمة تاريخية واجتماعية، ونفسية، لا يمكن تجاهلها فى مجال رصد التجربة المسرحية فى الخليج، خاصة فى مجال تنمية الوعى بالفن المسرحى، ووظائفه الجمالية، والفكرية آنذاك.

الخطاب النقدى والإبداع المسرحى

إن تحليل الخطاب النقدى للمسرح الخليجى، يستدعى بالضرورة قراءة الخطاب المسرحى فى الخليج العربى إبداعيا أولا، نقديا ثانيا، (خاصة بعد انتهاء مرحلة المسرح المدرسى). وعموما، فإن التأريخ للخطاب المسرحى فى الخليج يجب أن يقف ـ من وجهة نظر الخطاب النقدى ـ عند مرحلتين أساسيتين تاريخيتين فى بنية هذا الخطاب المسرحى نفسه ـ (ومن ثم بنيته النقدية فيما بعد)، يمكن أن نشير إليهما، فيما يأتى فى إيجاز شديد، على أن نحيل إلى التفاصيل فى مظانها العلمية المتاحة.

المرحلة الأولى: المرحلة الشفاهية:

ويمكن أن نطلق عليها أيضا المرحلة الارتجالية إذا شئنا استخدام مصطلح مسرحى، ونعنى بها هنا المسرح الارتجالى الذى يفتقر إلى نص أدبى مسرحى، ويمكن تحديد بدايات هذه المرحلة بالانتقال من العروض المدرسية المحدودة والساذجة إلى العروض الفنية الجماهيرية، حيث جاوز المسرح عندئذ وظيفته التعليمية (المدرسية)، إلى وظيفته الاجتماعية الأكبر. بالرغم من وجود تداخل أحيانا بين المسرح المدرسى، والمسرح الجماهيرى، حيث كانت الفرق المسرحية الوليدة تلجأ آنذاك إلى الاستعانة بخشبة المسرح المدرسى قبل أن تتوافر لديها مسارحها الخاصة، فإن التجربة المسرحية بمعناها الفنى، قد شرعت فى إثبات وجودها فى الخمسينيات من هذا القرن[٦] بوصفها ظاهرة فنية تؤكد وجودا مسرحيا فاعلا فى الكويت ـ على سبيل المثال ـ على يد الفنان محمد النشمى رائد المسرح المرتجل آنذاك.

وتتسم هذه المرحلة، التى أطلقنا عليها اسم المرحلة الارتجالية، بعدد من السمات منها عدم وجود نص مسرحى مكتوب ـ بالمعنى الفنى ـ يتقيد به الممثلون، ومنها تفكك العروض المسرحية، وافتقادها وحدة الفعل، أو الحدث الدرامى، وأعضاؤها من هواة التمثيل، وعدم ظهور المرأة الممثلة (إلا إذا استثنينا ظهور الفنانة عودة المهنا فى مسرح محمد النشمى فى فترة لاحقة)، وعدم وجود تقاليد مسرحية، وكذلك تقطع العروض المسرحية، فضلا عن تقديمها بالمجان للجمهور، وافتقارها إلى مواسم مسرحية منتظمة.. إلخ، إلى جانب انعدام النقد الأدبى للخطاب المسرحى آنذاك، باستثناء بعض الملاحظات الصحفية، أو الشفهية الانطباعية، غير أن العين الناقدة بمقدورها أن ترصد خلال هذه المرحلة بعض الملاحظات الأخرى. ومنها أن المسرح الارتجالى بطبيعته يعتمد بالدرجة الأولى فى حواره على اللهجة المحلية، وأنه يعمد إلى التسلية، والترفيه، والكوميديا المرتجلة، وكوميديا الألفاظ، بأكثر مما يعالج من قضايا اجتماعية، أو سياسية على نحو درامى جاد ـ من شأنها أن تدفع المتلقى ـ الجمهور ـ إلى التفكير فى قضاياه الاجتماعية والسياسية. فهى ـ أى هذه المسرحيات الارتجالية ـ قد اعتمدت من حيث الموضوع على اختيار بعض الوقائع التاريخية أو الأدبية، بهدف وعظى، أو تعليمى مباشر، إلا إذا استثنينا بعض أعمال محمد النشمى حين حاول أن يطور نفسه، فشرع يعالج فى مسرحه بعض قضايا مجتمعه، خاصة إثر الطفرة الاقتصادية بعد النفط مثل: قضية (التثمين)، [أى شراء الحكومة للمنازل القديمة من الشعب فى داخل العاصمة الكويت، واختلاف الأسعار فى تثمين الأرض من منزل لآخر]، وأثرها فى تفكك البنية الاجتماعية الكويتية، فى أسلوب ساخر، عرف به محمد النشمى، وإن كان ذلك يتم فى معظم الأحيان بأسلوب فنى متعثر، فى مسرحياته من مثل: (أم عنبر)، و(حرامى آخر طراز)، ومسرحية (رد الكلب على القصاب)، ومسرحية (إضراب الخبابيز)، وغيرها من النصوص [٧].

المرحلة الثانية: المرحلة النصية:

وهى المرحلة التى اتسمت فيها التجربة المسرحية بوجود نصوص مكتوبة خصيصا للمسرح، ولذلك يمكن أن نطلق عليها المرحلة الكتابية، بعضها ظل مخطوطا، وبعضها عرف طريقه إلى النشر مبكرا فى المجلات الفنية الأدبية وقتئذ. وقد قام خالد سعود الزيد مؤخرا، بجمع عدد منها فى كتاب له بعنوان: «مسرحيات يتيمة فى المجلات الكويتية ١٩٤٧ ـ ١٩٥٤».

ومع نضج الكتابات المسرحية، واستواء بنيتها الفنية والدرامية، شرع كتاب المسرح فى طبع أعمالهم المسرحية فى كتب مستقلة، للقراءة الأدبية. وإذا كان النشمى هو رائد مرحلة الارتجال على مستوى الكويت ـ فإن هذه المرحلة مدينة فى ريادتها لرجل آخر من رجالات الكويت هو: حمد عيسى الرجيب الذى يعد «رائد الحركة المسرحية فى الكويت» على حد تعبير خالد سعود الزيد [٨].

وتتسم هذه المرحلة النصية (الكتابية) بما يأتى:

ـ أنها ليست حكرا على الكويت والبحرين فحسب، بل تشمل جميع دول الخليج العربى، وأن نصوصها المطبوعة أو المنشورة من الكثرة التى يصعب حصرها. وأنها مرحلة ارتبطت بوجود التعليم وتطوره، إثر الطفرة الاقتصادية والاجتماعية، ووجود المرأة وخروجها للعمل والتعليم. وتقتضى الأمانة العلمية والتاريخية هنا، أن نشير إلى جهود الأستاذ زكى طليمات، المبكرة والرائدة، حين استدعته دائرة الشئون الاجتماعية والعمل، بالاتفاق مع (معارف الكويت) وقتئذ، وزارة التربية حاليا، لغرضين:

الأول: النشاط الفنى فى الكويت، من أجل تقديم تقرير واف عن مظاهر هذا النشاط ووسائل تدعيمه والارتقاء به.

والثانى: لإلقاء محاضرتين (فى إطار مهمته) فى الموسم الثقافى الرابع، الذى اعتادت دائرة المعارف إقامته سنويا، فكانت محاضرته الأولى بعنوان: (أضواء على تاريخ المسرح العربى)، والأخرى بعنوان: (المسرح والوعى الاجتماعى).

وبالرغم من أنه أشاد بالمسرح الشعبى (مع توقفه عن العطاء) بإدارة محمد النشمى، فقد اقترح إنشاء فرقة محترفة باسم المسرح الشعبى، وأن يكون أعضاؤها متفرغين للعمل الفنى نظير مكافآت من الدولة [٩]. وقد أحدث زكى طليمات، سواء فى محاضراته. أو فى تقريره، أثرا كبيرا فى نمو الوعى المسرحى، والنهوض بالفن المسرحى معا، إذ سرعان ما دعته وزارة الشئون بعد ذلك بثلاث سنوات، «وعهدت إليه بإنشاء مسرح حديث قائم على أسس علمية»[١٠]، فأنشئ المسرح العربى فى ١٠ / ١٠ / ١٩٦١م» (وهو المسرح الذى انتقل فيما بعد إلى فرقة أهلية)، صارت تتلوها فرق أخرى محترفة، مثل مسرح الخليج العربى (١٩٦٣)، ثم كان المسرح الكويتى (١٩٦٤) بقيادة النشمى مرة أخرى. وقد توجت جهود زكى طليمات بإدارة «مركز الدراسات المسرحية» والإشراف عليه، وهو المركز الذى دعت وزارة الشئون إلى إنشائه فى عام ١٩٦٥م، وسرعان ما انتقلت تبعية هذا المركز إلى وزارة التربية وتحويل المركز إلى «معهد الدراسات المسرحية» ومن ثم إلى وزارة الإعلام. وفى عام ١٩٧٢ استقدمت الكويت على الراعى لدراسة الحركة المسرحية فى الكويت، وكتابة تقرير عنها، فكتب إلى وزارة الإعلام بضرورة تحويل المعهد الثانوى إلى معهد عال يناظر كليات الجامعة، فوافقت الوزارة، وصدر مرسوم أميرى فى ٢٢ / ٢ / ١٩٧٦ بإنشاء المعهد، على نحو ما هو معروف[١١].

وارتبطت هذه المرحلة أيضا بانتظام زيارات الفرق المسرحية العربية، وأيضا خروج الفرق المسرحية الخليجية إلى العروض الخليجية والعربية. وأيضا المشاركة فى المسابقات والمهرجانات والمؤتمرات العربية، وبظهور الصحافة الفنية فى الصحف اليومية، والمجلات الإسبوعية، وبالمجلات المتخصصة، وأيضا بظهور حركة نقدية واعدة وواعية، واتسمت أيضا برعاية الدولة، بجميع هيئاتها، ومؤسساتها، ووزاراتها، وصدور القوانين الخاصة بالمسارح واتحاداتها، ثم اهتمام وسائل الإعلام من صحافة، وإذاعة، وتليفزيون بنقل، أو تغطية، أو الإعلان عن المسرحيات، أو عمل المقابلات مع الشخصيات المسرحية، أو النقاد، أو عمل الندوات الخاصة بالمسرح بهذه

الوسائل الإعلامية المختلفة، ثم تمويل الدولة ودعمها ماديا ومعنويا للمسارح المحلية، وتكريم المبدعين في مجال المسرح. واعتمدت عروض هذه الفترة من حيث الموضوع على نصوص محلية، مؤلفة، أو مقتبسة، ولم يعد ثمة حرج في الاقتباس، والتعريب من النصوص العربية، والعالمية الذائعة، وتراوحت لغة الحوار بين اللهجة المحلية والعربية الفصيحة. ومن حيث الجماليات المسرحية ذاتها، فقد تميزت بظهور الشخصية المحلية، وطغيان الثقافة المحلية على العرض المسرحي، خاصة إثر ظهور كتاب محليين، ومخرجين محليين، وكذلك سائر العاملين في العرض المسرحي من ديكور، وإخراج، وملابس، وإضاءة، وموسيقى.. إلخ. وقد ساعد على ازدهار المرحلة النصية (الكتابية) والإبداع المسرحي، نصا، وعرضا، ونقدا، إنشاء الجامعات في الخليج التي شرعت، منذ افتتاحها، تولي اهتمامها الأكاديمي، العلمي والمنهجي، نحو تدريس أدب منطقة الخليج والجزيرة العربية، بما في ذلك الأدب والنقد المسرحيين، على أيدي أساتذة متخصصين في الأدب المسرحي ونقده.

مرة أخرى تشير هذه الدراسة إلى أنها لا تؤرخ للحركة المسرحية في الكويت والخليج، فما أكثر الكتب والدراسات التي تناولت التأريخ لها (١٢)، وكل ما يعني هذه الدراسة أن المسرح في المنطقة، من حيث النشأة والتطور، قد مر بمرحلتين، أطلقنا على إحداهما المرحلة الشفاهية (الارتجالية)، وعلى الأخرى المرحلة النصية (الكتابية)، آخذين بعين الاعتبار النص المسرحي، في المقام الأول، وأن المرحلة الأخيرة - الكتابية - هي المرحلة الحقيقية والمثمرة إبداعيا - في الخطاب المسرحي في المنطقة، ومن ثم فلا غرو أن يواكبها خطاب نقدي مواز، هو الذي يعنينا وهو الذي نسعى إلى تحليله وتقويمه. وقد أجمع النقاد المعنيون بمتابعة التجربة المسرحية في المنطقة على أن النقد المسرحي، أعني الخطاب النقدي المواكب للحركة المسرحية الخليجية، قد سار في مسارين لا ثالث لهما، وقد اتفقوا على تسميتهما باسم النقد الصحفي، والنقد المنهجي. فماذا قال هذا الخطاب النقدي؟ وإلى أي مدى كان فاعلا ومؤثرا في ازدهار الحركة المسرحية ومتابعتها وتقويمها..؟

النقد الصحفي
أو
الخطاب المسرحي في النقد الصحفي

من المؤكد أن الصحافة بالنسبة إلى النقد المسرحي، هي أكثر وسائل الاتصال الجماهيري ذيوعا واستخداما، لسبب بسيط، هو «تزامن» هذا النقد مع العرض المسرحي، إن لم يكن قبل ذلك، حين يقوم الصحافي بالكتابة عن عرض مسرحي وشيك: عن موضوعه، مؤلفه، مخرجه، ممثليه، إنتاجه. إلخ، إما على نحو إخباري/ إعلامي في باب (الأخبار الفنية)، وإما على نحو إعلاني مدفوع الأجر. وتتجلى أهمية هذا النوع من النقد، ليس في تزامنه مع العرض فحسب، بل أيضا ببراعته في تحليل العرض المسرحي في الزمن الذي يعرض فيه مباشرة، وفي الاهتمام بتفاصيل العرض بما هوحدث في حد ذاته، (على النقيض من النقد المنهجي الذي يحاول أن يضع مجموعة من الأعمال المسرحية في إطار نسق ما، أو اتجاه ما، فكريا أو إيديولوجيا أو نقديا) في كونه الأبرز تأثيرا في الحياة المسرحية، باعتباره النقد الأسرع استجابة للنشاط المسرحي، والأكثر انتشارا بين الجمهور المتلقي، وباعتباره فوق ذلك التسجيل المتصل والرصد الفوري لكل جديد على خشبة المسرح (وهو يسبق بالضرورة الدراسات النقدية المنهجية أو الأكاديمية)، ويفرض علينا أن نفيد منه (١٣).

ونقصد بالنقد الصحفي هنا ذلك النوع من النقد المسرحي الذائع في وسائل الإعلام، ولا سيما الصحافة المكتوبة (صحف يومية، ومجلات أسبوعية، شهرية، فصلية)، وكذلك في الصحافة السمعية والمرئية في الإذاعة - التليفزيون (سواء أخذ في ذلك شكل الخبر أو الرأي، أو الحوار، أو التحقيق الصحفي، أو الأحاديث والندوات، أو الإعلان)، وهو ضرب من النقد نشأ مواكبا للأنشطة المسرحية، ومزدهرا بازدهارها، وذلك عندما بدأت الصحافة المكتوبة، والسمعية والمرئية في دول المنطقة (مثلما هو الحال في الصحافة العربية والغربية)، تفتح صدرها للكتابات النقدية المسرحية، وتوليها اهتماما واسعا، منذ بداية فترة الستينيات، مع تأسيس الفرق

المسرحية، الحكومية والأهلية، وإنشاء مسارح جديدة فى دول الخليج، وظهور نهضة مسرحية أحدثت تطورا كميا ونوعيا، واتجاه قسم كبير من العاملين فى المسرح إلى الاحتراف على نحو ما أشرنا من قبل، وانفتاح المسرح الخليجى على الآفاق الفنية والمسرحية، العربية والعالمية، تعريبا واقتباسا، ناهيك عن وقوفه على الأشكال الفنية الغربية الجديدة (كالمسرح الملحمى، والمسرح داخل المسرح)، والاتجاهات، والتيارات المسرحية الحديثة.. إلخ، الأمر الذى اقتضى ـ وبالضرورة ـ ظهور ناقد مسرحى متخصص، (لم يعد الناقد مجرد أديب أو شاعر، كما هو الحال فى المرحلة الشفاهية أو الارتجالية). هذا الناقد الجديد هو الذى يحاول أن يرى العمل المسرحى من كل جوانبه: نصيا، إخراجيا، تشكيليا، جماليا، دلاليا، وصارت مهمة الناقد أكثر تعقيدا، كما تعاظم الدور الذى بات على الناقد الصحفى أن يلعبه؛ دور الوسيط بالنسبة إلى الجمهور ودور المستوعب والراصد بالنسبة إليه، ودور الكاشف بالنسبة إلى المسرحيين. فهو يجب أن يرافق العمل قبل بداياته، بالخبر الوافى ليهيئ الناس لحضوره، ويجب أن يتابع تفاصيل التنفيذ، ويجب أن يعقب على العمل تعقيبا مباشرا تحت إلحاح الصحافة، ويجب ـ إذا أمكن ـ أن يحلل العمل تحليلا فى العمق. إذن: خبر، رصد، متابعة، نقد، تحليل. فهو عنده الآن مسرحية جديدة، مليئة بالأسئلة والاحتمالات ومستويات التأويل والتفسير [١٤]. وهو عنده جمهور، أو بالأحرى جماهير مختلفة المشارب والمستويات والميول والنوازع، ولهذا، فهو يشعر بمسؤولية كبيرة، ليس باعتباره «دليلا لجماهير المشاهدين» فحسب، بل أيضا لأن الصحافة المحلية (فى أى بلد من بلدان الخليج) تجاوزت محليتها، وإقليميتها إلى المحيطين العربى والدولى، ومن ثم صار الناقد الصحفى ـ مطالبا بأن يلعب دورا تواصليا جديدا مع العواصم التى تصلها صحيفته، حين يكتب لقرائه أيضا عن العروض المسرحية فى بلاده ومؤلفيها، ومخرجيها، وممثليها، واتجاهاتها، وتياراتها، وقضاياها الفكرية والفنية، الأمر الذى يقتضى بالضرورة ـ وجود ناقد مسرحى يكون فى مستوى المهمات النقدية الملقاة على عاتقه، على كل الأصعدة، الثقافية والمسرحية، والفنية، والأخلاقية أيضا. ومن هنا تحددت شروط الناقد الصحفى ومتطلباته، بدءا من وجود ثقافة معرفية واسعة، مرورا بثقافة مسرحية متخصصة، فنيا ونقديا، محليا وعربيا وعالميا، ومتابعا للاتجاهات المسرحية والتيارات النقدية المختلفة والمتعددة، وقادرا على امتلاك لغة نقدية مسرحية، وانتهاء بكونه متفرغا، ويملك حرية التعبير وإبداء الرأى دون ضغوط من أى نوع [١٥].

ونبادر، فنقول: إن هذا النوع من النقاد هو ناقد مثالى، ونادر الوجود، إن لم يكن غائبا ـ أساسا ـ فى مجال النقد الصحفى عندنا، وإنما هناك محررون فنيون ـ بشكل عام ـ فى أحسن الأحوال، بعضهم لا تزيد ثقافته على ثقافة القارئ العادى، وبعضهم يكاد يكون عالة على الصحافة نفسها، بل الصحافة الفنية، ولكنهم فى الحالتين مؤثرون بشكل أو بآخر، فى الخطاب النقدى الصحفى. وإلى جانب هؤلاء المحررين الفنيين لا تتردد الصحافة المحلية أو الخليجية أن تفسح صدرها لأناس لا علاقة لهم بالفن أصلا، وغير متمكنين من الكتابة بشكل عام، ومن الثقافة المسرحية بوجه خاص، فتنشر لهم مقالات، أو كتابات نقدية عن المسرح ـ وما هى من المسرح فى شئ ـ لكنها تزيد الأمر سوءا بقدر ما تسىء إلى النقد وإلى المسرح معا، وإلى المتلقى أيضا إلى الحد الذى بات معه مفهوم النقد الصحفى يحمل قدرا موحيا بالاستخفاف والسطحية [١٦]، بل إلى الحد الذى فقد معه جدواه، خاصة فى مرحلة التسعينيات، مع انتشار المسرح التجارى وتراجع المسرح الجاد.

ولا جدال فى أن النقد الصحفى للإبداع المسرحى فى الصحف المحلية ـ فى الخليج العربى ـ قد شكل اللبنة الأولى تاريخيا وفنيا فى مسيرة النقد المسرحى فى الخليج. وتعود البدايات التاريخية لهذا النقد الصحفى إلى تلك الكتابات المبكرة التى كتبها بعض الكتاب العرب مثل: أحمد الشرباصى عام ١٩٤٩، حين نشر فى مجلة «البعثة الكويتية» الصادرة فى القاهرة، العدد الأول، السنة الثالثة، أول نص نقدى بعنوان: «عرض سريع لمسرحية مهزلة فى مهزلة» [١٧]، وهى المسرحية، أو بالأحرى «التمثيلية» التى مثلت على مسرح بيت الكويت فى القاهرة (سفارة دولة الكويت حاليا). أما النص النقدى الثانى فإنه للكاتب الكويتى إبراهيم الشطى:

نص (وفاء)، وهو المسرحية (التمثيلية) التى نشرت بمجلة البعثة أيضا فى العددين ـ التاسع والعاشر من عام ١٩٥١[١٨]. وأيا ما كان الرأى فى مستوى هذا النقد «المبكر»، إلا أنه أمر لا يمكن أن نجاوزه فى هذا المجال.

لقد كان ظهور هذا اللون من النقد الصحفى استجابة طبيعية لأمرين: أحدهما: ظهور الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية، أو الشهرية، التى فتحت صدرها للنقد الصحفى بقدر ما فتحت صدرها أيضا للإبداع الأدبى بشكل عام. وقد تطورت هذه الصفحات الفنية فى هذه الصحف والمجلات الثقافية، فخصصت أبوابا ثابتة للفن، والأدب، والنقد، أو أصدرت ملاحق أدبية، يومية أو أسبوعية، كما عنيت المجلات الثقافية الأسبوعية «العامة»، أحيانا، بإعداد ملفات دورية تعنى بشئون الأدب، والفنون، والثقافة، ومن بين ما تهتم به المسرح. أما معظم المجلات الشهرية فقد أعطت فنون هذه المنطقة بابا ثابتا خاصا أسمته «شئون الخليج»[١٩]، كما أن بعض المجلات الشهرية شرعت تخصص بابا ثابتا باسم «المسرح»[٢٠].

وسرعان ما ظهرت المجلات الفنية المتخصصة فى الفن بوجه عام، من مثل: مجلة «عالم الفن» الأسبوعية، التى تصدرها جميعة الفنانين الكويتية، ومجلة «الثقافة والفنون» الشهرية، التى تصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون وغيرها. ومجلة «الرولة»، التى تعنى بشئون المسرح، والتى يصدرها مسرح الشارقة الوطنى فى دولة الإمارات العربية المتحدة. وهناك العديد من المجلات الأخرى الشهرية نذكر منها على سبيل المثال: مجلة «الكويت»، التى تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، وكذلك مجلة «العربى» أيضا، ومجلة «البيان»، التى تصدر عن رابطة الأدباء فى الكويت، وهى مجلة فكرية شهرية، ومجلة «شئون أدبية»، وهى مجلة ثقافية يصدرها اتحاد كتاب الإمارات، ومجلة «التوباد» الملف الدورى الذى يصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، و«المجلة العربية»، وهى مجلة ثقافية اجتماعية جامعة. أما المجلات الفصلية من مثل: مجلة «كتابات»، وهى الفصلية الثقافية التى تصدر عن أسرة الأدباء والكتاب فى البحرين، وكذلك مجلة «كلمات»، التى صدرت عن الجهة نفسها فى البحرين، ومجلة «البحرين الثقافية»، وهى مجلة فصلية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بدولة البحرين، ومجلة «نزوى»، وهى مجلة فصلية ثقافية صادرة عن جريدة عمان للصحافة والنشر، ومجلة «الرافد»، وهى فصلية ثقافية جامعة تصدر عن دار الثقافة والإعلام بالشارقة، ومجلة «عالم الفكر»، المجلة الفصلية الثقافية التى تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت. ومجلة «الدارة» التى تصدر عن دارة الملك عبد العزيز بالرياض، وغيرها من المجلات الثقافية فى دول الخليج العربى، وهذه المجلات جميعها تهتم بشئون الفنون الأدبية، وتخص فن المسرح بأبواب ثابتة أو بأعداد خاصة، أو ملفات أدبية (مسرحية) بين فترة وأخرى.

وعلى الرغم من الجهود النقدية التى بذلها الصحفيون والمحررون الفنيون، فإنها فى معظمها جاءت سلبية، فى رأى كثير من النقاد المعنيين بالحركة المسرحية، وهو حكم صحيح فى مجمله، دون أن ننكر فى هذا المقام وجود بعض المقالات النقدية الجادة والإيجابية فى تطور الإبداع والنقد المسرحى، ولكنها قليلة من أمثال كتابات: بلال عبدالله، ومحبوب العبد الله، وعبد الستار ناجى، وحسن يعقوب العلى، ومحمد جابر الأنصارى، ومحمد حسن عبد الله، ومحمد مبارك الصورى، ومحمد مبارك بلال، ووليد أبو بكر، ونادر القنة، وأحمد راشد ثانى، وليلى أحمد، وإبراهيم غلوم، وخالد عبداللطيف رمضان.. وغيرهم كثير.

وربما يصدق هذا الحكم النقدى، بطابعه السلبى على معظم الكتابات النقدية أو شبه النقدية التى نشرت فى الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية. أما المجلات الفصلية، فقد اتسمت بطابع يختلف عن طابع المجلات الأسبوعية، والصحف اليومية، باعتبارها مجلات علمية أكاديمية، تنشر أبحاثا ودراسات علمية، لكتاب متخصصين من بينهم أساتذة الجامعات، وهذا ما سنتكلم عنه فى صفحات لاحقة عند الحديث عن النقد المنهجى والأكاديمى.

ونظرا لسلبية هذا اللون من النقد غير المؤثر فى مسيرة النقد المسرحى وتطوره، فثمة شبه إجماع بين النقاد الأكاديميين، والفنانين المسرحيين أنفسهم، على نقد هذا

النقد، وأنه فى آخر الأمر «نقد سلبى، ولا يدخل فى تفاصيل العمل الفنى، ولا يعطى المتلقى جرعة مكثفة عن العمل الفنى، ويكتفى بالعرض السطحى للشخوص والأداء»[٢١]، كما يذهب رأى آخر المذهب نفسه حين يقول: «إن النقد الأدبى البناء فى صحفنا مفقود، أو شبه مفقود حتى أصبح يصول ويجول كل من استطاع أن يمتشق القلم، ويجد الحبر»[٢٢].

كما يرى بول شاؤول الرأى نفسه، حين يتحدث عن النقد الصحفى الذى يراه صادرا فى رأيه عن موقف شخصى، أو ذاتى، لا علاقة له بالهم المسرحى، أو بالنقد المسرحى الحقيقى، فيقول فى حديث صحفى معه بعنوان[٢٣] «دور النقد الإيجابى فى الحركة المسرحية بين ناقد وكاتب»:

أن بعضهم وعندما تهتم وترحب به فإنه يكتب نقدا بشكل جيد عن المسرحية، وعندما تنشغل عنه لظروف ما، فإنه يتجاهل العمل تماما.

ويحمل كاتب آخر الصحافة المحلية مسؤولية عدم تقدم الحركة المسرحية بالدولة، وذلك لغياب النقد المسرحى.[٢٤].

غير أن أحدا من الباحثين المعنيين بالحركة النقدية للإبداع المسرحى فى الخليج العربى لم يعن ـ بشكل علمى مباشر ـ بدراسة هذا اللون من النقد، أعنى ظاهرة النقد الصحفى وتقييمه، باستثناء ورقتى بحث جادتين، إحداهما للناقد المسرحى بول شاؤول بعنوان: «النقد المسرحى فى الصحف»، والأخرى كتبها وليد أبو بكر، بعنوان: «النقد المسرحى فى الصحافة»، وقد قدمت الورقتان إلى المهرجان المسرحى الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، المنعقد فى الكويت فى الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٨، (انظر البحث فى وثائق المهرجان لأنه لم ينشر). وثمة بحثان آخران غير منشورين أيضا: ـ البحث الأول: بحث عبدالعزيز وارد الفياض، ـ الطالب بقسم النقد والأدب، بالمعهد العالى للفنون المسرحية بدولة الكويت: التابع لوزارة الإعلام وقتئذ. وهو بحث البكالوريوس للعام الدراسى ١٩٨٦، وهو بعنوان: «أهم ملامح النقد المسرحى فى الكويت إلى سنة ١٩٨٠»، والبحث الآخر: بحث فادى عهد الله الحلو، الطالب أيضا بقسم النقد والأدب بالمعهد العالى للفنون المسرحية فى الكويت أيضا، وهو بعنوان: «النقد المسرحى فى الصحف الكويتية من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٠»، وقدمه عام ١٩٩٤ لنيل درجة البكالوريوس. والبحثان من ثمرة النقد المنهجى الذى يشير إلى الدور الإيجابى، أكاديميا وفنيا، للمعهد العالى للفنون المسرحية، المنارة الأكاديمية للإبداع المسرحى ليس فى الكويت فقط، وإنما فى الخليج العربى.

وما عدا ذلك، فكل ما كتب فى هذا المجال عبارة عن كتابات تاريخية، أو وثائقية، أو ذات طابع تسجيلى بعيدة عن تقييم الحركة النقدية المسرحية فى الصحافة المحلية، وإنما هى كتابات تعنى بالرصد الببليوجرافى للمقالات الصحفية التى نشرت بشأن النقد المسرحى، وتتناول نشأة الصحافة وتاريخها وتطورها فى المنطقة[٢٥].

وعندما نتأمل هذا الكم الهائل من النقد الصحفى ـ كما هو متوفر فى الأرشيف الذى تمتلكه الباحثة فى مكتبتها الخاصة، أو هذا الذى تمتلكه جريدة «القبس»[٢٦] ـ «(فى الكويت على سبيل المثال، إذ لا مجال للعبء الفردى أن يستوعب هذا الكم على مستوى دول الخليج العربى بأكملها) بالدرس والتحليل، فإنه يمكن أن نرصد الملاحظات النقدية التالية على الخطاب النقدى الصحفى نفسه والمرتبط بالمسرح العربى فى منطقة الخليج:

أولا: أن الكتاب والصحفيين الذين عنوا بالنقد المسرحى ـ الصحفى ـ متنوعون محليا وعربيا، رجالا ونساء، وغير متفرغين، ومتعددون فى اتجاهاتهم أو توجهاتهم الفنية، أو بالأحرى فى زوايا رؤيتهم العمل المسرحى، ورسالته، ووظائفه، ومختلفون فى مهاراتهم وأدواتهم النقدية، الأمر الذى ينعكس على تحليلاتهم سلبيا فى معظم الأحيان، وإيجابيا فى أحيان قليلة أخرى.

ثانيا: أن أغلب الكتاب من النقاد فى الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، غير متخصصين فى الفنون المسرحية، والكتابة فيها، ونقد الأعمال المسرحية. ويؤكد هذا الرأى أهل المسرح من كتاب وفنانين؛ ففى ندوة عن دور إيجابيات النقد فى الحركة المسرحية، يصفها المحرر الفنى صلاح البابا بأنها

«مذبحة للنقاد ومحررى الصفحات الفنية» (٢٧)، وينقل كلاما للفنان الكاتب المسرحى محمد رشود الذى يقول عن هذا الموضوع:

«إن النقد محصور عندنا فى الصفحات الفنية، ومعظم النقاد عندنا غير متخصصين، ولديهم وظائف (و) أغلب من فى الصفحات الفنية غير متفرغين، لأنه لا توجد مواصفات. والنقد أصبح مهنة من لا مهنة له، وليس هناك متخصص، ويطلب منا أن نستمع.. فهناك طالب يمارس علينا النقد والكتابة فى الصفحة الشعبية ويصبح ناقدا فنيا وهو يتكلم عن مسرح «الورعان»، فالمسألة فوضى فى الجسم النقدى، والساحة النقدية مستباحة، ومن معه قلم مثل الضابط الذى لديه رتبة، وأغلب النقد فى الصحف الفنية، إما أبيض أو أسود».

وفى حديث للكاتب المسرحى عبد العزيز السريع، يصف بعض كتاب الصفحات الفنية فى الصحف، بـ «أنهم من الهواة وجامعى الأخبار، وقد أتيحت لهم الفرصة ليتحدثوا عن فن المسرح». ويعتقد «أن ما يكتب فى الصفحات الفنية يؤثر بقدر معين بحيث يخلق شيئا يثير الإشاعة أو يثير غبارا أو ضجيجا» (٢٨).

ثالثا: أن الراصد لهذه الكتابات النقدية المسرحية، أو شبه النقدية فى الصحافة الخليجية، يرى أن مثل هذه الكتابات لاتعدو أن تندرج تحت نوع من هذه الأنواع:

- الكتابة الإنشائية.
- الكتابة غير المتميزة.
- الكتابة الالتباسية.
- الكتابة الوصفية / السردية.
- الكتابة الإعلانية.
- الكتابة الاستهلاكية.

ومن اللافت للنظر أن هذه الأنواع والأشكال من الكتابات النقدية فى صحافة المنطقة، هى عينها الأشكال السائدة فى معظم الصحف العربية بوجه عام، على نحو ما انتهى إليه بول شاؤول فى بحثه غير المنشور، الذى شارك به فى ندوة «الجمهور والمسرح»، التى أقيمت أثناء المهرجان المسرحى الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، وهو المهرجان الذى عقد فى الكويت فى الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٨م (٢٩).

رابعا: ترتب على ما سبق أن جاءت كتابات هؤلاء الكتاب فى الصحف والمجلات كتابات تأثرية، أو انطباعية عامة ساذجة، وغير متوازنة موضوعيا، فقد تركز على النص فقط، أو الممثل، أو الإخراج، أو الديكور، على نحو يتنافى مع وظيفة العرض المسرحى، وطرائقه النقدية، وذلك بحسب الخلفية المعرفية، والثقافية للناقد. وإن كانت معظم الكتابات الصحفية، (وغير الصحفية) تنصب على نقد النص دون العرض، وهذا عيب ملحوظ، حتى عند كبار النقاد، ولا يدخل فى تفاصيل العمل الفنى بصورة متكاملة (وهذا يعنى أنه أقرب إلى النقد الأدبى لا النقد المسرحى).

خامسا: بالرغم من ظهور بعض الأصوات النقدية التى تدعو إلى الرؤية الشمولية فى معالجة قضايا المسرح الخليجى، ومنها النقد على نحو تكاملى (إقليمى)، لا تجزيئى (قطرى) - فإن هذه الأصوات قد وقفت عند حد الدعوة، والنوايا الطيبة كما يتضح ذلك عند: بلال عبد الله الذى كتب مقالا بعنوان: «لماذا يعيش المسرح فى منطقة الخليج فترة انغلاق، وانزواء؟». وهو مقال قصير يطرح فيه سؤالا، ثم لا نجد الجواب الواضح المقنع عليه، لأن الإجابة تحتاج إلى مسببات، وبراهين مثبتة، مدعمة، افتقدتها الإجابة عليه (٣٠). وفى مقال آخر للكاتب عبد الواحد الإمبابى، بعنوان: «جولة بين ربوع المسرح الخليجى» (٣١)، يطل الكاتب فيه على منطقة الخليج من نافذة واحدة، ولكنه يقسم دراسته إلى تقسيمات جغرافية، مبتدئا بالحركة المسرحية فى الكويت، ثم يلحقها بالحركة المسرحية فى البحرين، ثم بالحركة المسرحية فى قطر، وبعد كل حركة مسرحية يضع هوامشها، والمراجع التى رجع إليها فى الكتابة، مما جعلنا نفقد النظرة الشمولية (التكاملية) فى كتاباته، ونضعه فى دائرة التقسيم الجغرافى الضيق للفن المسرحى فى المنطقة.

إن الأصوات النقدية العالية، والطاغية على الخطاب المسرحى الخليجى هى أصوات ممعنة فى إقليميتها، أو بالأحرى كانت فى نظرتها تفتقد الحس النقدى التكاملى، بالرغم من أن البدايات واحدة، والهموم المسرحية واحدة، والمعوقات الفنية والبشرية واحدة، والمشكلات الاجتماعية والثقافية واحدة، والموضوعات ذاتها واحدة والصلات الفنية بين الفرق المسرحية الخليجية نشطة، إلى حد تبادل النصوص المسرحية بينها، والممثلين، والمخرجين، والفنيين فيما بينهم. فقد ظل النقد المسرحى مرتهنا بواقعه الجغرافى، أو القطرى. ومن ثم، فإن الراصد للحركة النقدية المسرحية فى الكويت، يراها هى عينها فى البحرين، وقطر، ودولة الإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية، وسلطنة عمان. لقد كانت تعددية نقدية بلا معنى. لا يحكمها إلا التكرار، وغياب الصوت النقدى الشمولى، الذى يتابع الحركة المسرحية فى الخليج العربى بوجه عام.

سادسا: ان النقد الصحفى للأعمال المسرحية، أغلبه يقوم على المجاملة المطلقة، أو الهجوم المطلق، لأن معظم الكتاب والمحررين مفتقدون لمفهوم النقد، ورسالته، وأدواته، ويتصورونه مجرد قدح أو مدح، وقد يكون الكاتب فيه على صواب، وقد يكون على خطأ، لكنه فى الحالين لا يبرر رأيه تبريرا موضوعيا، لأنه غالبا ما يصدر عن موقف شخصى ذاتى لا علاقة له بالهم المسرحى. يقول الكاتب المسرحى محمد الرشود: «ناقد يريد صفوف أمامية ولا يجد، فيصب غضبه عليك، والمشكلة أن العلاقة بين الناقد والفنان لا تحكمها إلا الخواطر» [٣٢]، وهى سمة مهيمنة على الخطاب النقدى بوجه عام منذ فترة مبكرة، انتبه إليها معظم الكتاب والمبدعين، مثال ذلك مقالة خليفة الوقيان التى أرجع فيها سلبية النقد الصحفى إلى الأسباب التالية:

١) المجاملة للفئة التى يرتبط بها الكاتب بحكم العاطفة.

٢) تجنب احتمالات الاصطدام بالفئة التى يشعر الكاتب حساسيتها تجاه النقد.

٣) إسقاط الشعور بالحرج وكبت الحقيقة عن الباحثين الذين شاء الحظ وحده أن يقعوا خارج الدائرتين السابقتين[٣٣].

سابعا: الخطاب النقدى المواكب للإبداع المسرحى فى الصحافة اليومية، يتسم بالتسطيح عند كثير من المحررين الفنيين، كما يتسم بطابع الاستعجال[٣٤]، والضحالة الناتجة عن فقدان المعايير النقدية، وعدم فهم طبيعة النقد المسرحى، الذى يقوم - فى أبسط صوره - على ركيزتين:. إحداهما فهم طبيعة النص المسرحى وبنيته الدرامية وتفسيره، من أجل الكشف عن رموزه ودلالاته، والأخرى فهم قواعد اللعبة المسرحية - عند العرض - على مستوى الإبداع والتقنية، من (إخراج، ديكور، وإضاءة وموسيقى... إلخ).

وإذا شئنا مزيدا من الصدق مع النفس، فإننا لا نتردد فى القول بأن معظم الكتابات النقدية فى الصحافة الخليجية، تصدر عن محررين وكتاب غير مؤهلين علميا وفنيا على الإطلاق، بل يفتقرون حتى إلى الموهبة الفنية فلا يمتلكون الحساسية الإبداعية الضرورية فى مجال الكتابات النقدية، ومن ثم لا تعدو كتاباتهم النقدية أن تكون نوعا من «اللغو»النقدى، لا قيمة له.

ثامنا: بالرغم من أن الكثرة الكاثرة من النقد الصحفى، الذى وسم بالسلبية، حيث لا علاقة له بالنقد، صحفيا أو غير صحفى، فإن ثمة عددا آخر من المقالات الصحفية يمكن وصفها بالجدية والإيجابية، حين تكون صادرة عن متخصصين، وقد وجدت فى هذه الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، وهذه الكتابات لها خصوصيتها التى تميزها عن الكتابات الإنشائية والسطحية التى سبق أن أشرنا إليها، ذلك لأن أغلب هؤلاء الكتاب من المهتمين بشئون المسرح، وحركته الأدبية والنقدية، بل إن أكثرهم من المتخصصين فى مجال العمل المسرحى نفسه، سواء على مستوى التمثيل أو الإخراج، أو الديكور أو.. إلخ ، أو من أساتذة الجامعات والمعاهد العليا المتخصصة. وهذه المجموعة من الكتاب قد أثرت الحركة المسرحية بكتاباتها فى الصحف، والمجلات، بالندوات التى أقيمت فى هذه الصحف، أو تحت إشراف بعض المؤسسات الثقافية، كالندوة التى دعا إليها المسرح العربى بالتعاون مع جريدة «القبس» فى فبراير عام ١٩٨٠، والندوة التى اختصت بها مجلة «عالم الفن» أو تلك التى عقدت برعاية المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب (١٩٨٤)، أو

تحت مظلة مجلس التعاون لدول الخليج العربية (١٩٨٨). فإذا ما جاوزنا الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، إلى المجلات الشهرية أو الفصلية، فإنها بالرغم من كونها غير أكاديمية ـ تتميز بمستوى أعلى وأرقى من الكتابات النقدية اليومية والأسبوعية، وهذا أمر طبيعي قياسا إلى ما كتب فى الصحف والمجلات الأسبوعية، لأن طبيعة هذه المجلات مختلفة فى تبويبها، وتوقيت صدورها، ونوعية موضوعاتها، وقرائها، وفى مستوى كتابها، ومحرريها على الصعيد الفكرى، والثقافى، والنقدى.

ومجمل القول، أنه يجب التمييز فى مجال نقد هذه الكتابات النقدية بين نوعين من الكتابات الصحفية، لكى نحسم الجدل الذى صار حول الخطاب النقدى الصحفى، وتقييم مستواه، وأثره الفنى والحضارى. فإذا نحن أمام نوعين من الكتابات، يشكل النوع منها الغالبية الساحقة، ولاتمت للنقد المسرحى بصلة، بل لا يعدو كونه مجرد كتابات دعائية، أو إعلامية فى بعض الأحيان، سطحية وساذجة فى أحيان أخرى، ولكنها فى الحالين لا علاقة لها بالخطاب النقدى، أو الخطاب المسرحى معا، وكتابها أساسا ـ إذا جاز لنا أن نسميهم كتابا ـ ليسوا إلا محررين، غير متخصصين فى الكتابات المسرحية، بل يفتقدون أساسيات الثقافة المسرحية التى تؤهلهم للتقويم، والنقد، وإبداء الرأى، أو حتى أمانة العرض، ويعبرون فى كتاباتهم عن ضرورات مهنية، (نوعاً من المهام التى يكلفهم بها رئيس التحرير)، أو عن ضرورات شخصية (علاقاتهم بأحد المشاركين فى العرض، سلبا أو إيجابا)، وهى فى أحسن الظروف مجرد «متابعات» صحفية عجلى.

أما النوع الآخر من الكتابات، فإنه بالرغم من ندرته هو الذى ينتمى إلى دائرة النقد الحق، ويشكل إسهاما إيجابيا وحقيقيا فى النهوض والارتقاء بالتجربة المسرحية عموما. وكتاب هذا النوع من النقد الصحفى، يمتلكون موهبة نقدية وقدرا من الثقافة المسرحية المتخصصة، كما يمتلكون كذلك أدوات منهجية، ورؤى نقدية، تجعل كتابتهم تندرج تحت مذهب، أو اتجاهات فنية منهجية، نكشف عنها فى الفقرة الثالثة من هذا البحث، حين نتحدث عن تعدد الرؤى المنهجية فى الخطاب النقدى المسرحى، لأن معظم كتابه من الأكاديميين. وهذا يعنى ـ من جهة أخرى ـ أن النقد الصحفى يمكن أن يكون منهجيا، شريطة أن يتوافر لكاتب أكاديمى متخصص.

وهذا ينتهى بنا أخيرا إلى القول بأن النقد الصحفى فى الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية هو فى معظمه نقد سلبى، لم يلعب الدور المنوط به، كما ينبغى أن يكون، باستثناء دوره الإعلانى (عن بضاعة مسرحية حاضرة) أو الإعلامى المتزامن مع العرض، وذلك كله ليس من النقد فى شئ.

النقد المنهجي

أو

الخطاب المسرحي في النقد المنهجي

نقصد بالنقد المنهجى هنا الكتابات النقدية التى تتناول الحركة المسرحية، والإبداع المسرحى بالتأريخ، والتحليل، والتفسير، والشرح، والتقويم، والتى تصدر عن كتاب متخصصين فى العلوم النقدية عامة، والعلوم المسرحية خاصة، سواء أكان هؤلاء الكتاب من داخل الجامعة أم من خارجها. وقد نشرت كتاباتهم إما على شكل بحوث، أو دراسات منشورة فى مجلات علمية متخصصة، وإما على شكل كتب قائمة بذاتها، ولكنها جميعا تنتمى إلى حقل الدراسات النقدية، أو الأدبية عامة، والمسرحية خاصة، وقادرة على الخوض فى مشكلات النقد المركزية الشاملة، وملتزمة بمناهج البحث العلمى، وصادرة عن رؤى نقدية (نظريات ـ اتجاهات ـ مناهج)، ومحررة أو مكتوبة بلغة النقد العلمية، مجاوزة بذلك تلك الكتابات الانطباعية، أو السطحية التى سادت فى الكتابات النقدية الصحفية. هذا النوع من الكتابات النقدية (العلمية) شرع فى الظهور، على مستوى منطقة الخليج العربى، بعد إنشاء الجامعات الخليجية (فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات)، واهتمامها بالدراسات الأدبية الخليجية ـ ومنها الإبداع المسرحى ـ حيث تبوأت الدراسات المسرحية (أدبا ونقدا) فى بعض أقسامها العلمية موقعها من الدرس

العلمى الأكاديمى فيها. ومن الجدير بالذكر أن جامعة السلطان قابوس قد أنشأت فى الآونة الأخيرة قسما للفنون المسرحية، إضافة إلى ما ذكرناه آنفا عن إنشاء المعهد العالى للفنون المسرحية فى الكويت، بأقسامه العلمية المختلفة، واهتمامه بالدراسات المسرحية - على أسس علمية وعملية - من حيث الجوانب المسرحية المتعددة (من أدب ونقد وتمثيل وإخراج، وموسيقى، وديكور.... إلخ).

ومن المعروف أن إنشاء مثل هذا المعهد ليس فقط ظاهرة حضارية تؤكد الوعى بأهمية الخطاب المسرحى فحسب، ولكنه أيضا ظاهرة علمية تؤكد أيضا أهمية الوعى بالخطاب النقدى نفسه للإبداع المسرحى ذاته، وتبرز القيمة الفنية لهذا المعهد بارتباطه أكاديميا - من حيث المقررات، والمناهج، واستقبال الأساتذة، والممتحنين الخارجيين - بأكاديمية الفنون بالقاهرة، فضلا عن دور الأخيرة ذاته فى إعداد وتخريج الكوادر البشرية المحلية، التى تتولى التدريس فى هذا المعهد بمنحهم شهادتى الماجستير والدكتوراه فى العلوم المسرحية.

ومن المؤكد أن هذا المعهد رغم عمره الأكاديمى القصير قد أثرى الحركة الفنية المسرحية ليس فى الكويت فحسب، بل فى المنطقة بأسرها، وبالجهود العلمية التى يبذلها مع طلابه فى مجال المشروعات البحثية للتخرج من قسم النقد والأدب المسرحى، حيث يرقى بعضها إلى درجة عدم تجاهلها فى حديثنا عن الخطاب النقدى للإبداع المسرحى [٣٥].

دراسات فى الأدب المسرحى ونقده:

من اليسير على الباحث أن يقوم بحصر وتصنيف الكتب التى عنيت بالحركة المسرحية - إبداعا ونقدا - فى المنطقة، نظرا لحداثة الحركة المسرحية ذاتها، والتأليف فيها. ويمكن تصنيف هذه الكتب إلى قسمين:

أحدهما: يحتل الخطاب المسرحى فيها - أدبا ونقدا - جزءا منها ضمن دراسات أخرى عن الحركة الأدبية، والنقدية بوجه عام، كنقد القصة والمقالة.

والآخر: الكتب التى تفردت بدراسة الخطاب المسرحى أو النقدى.

ومن كتب القسم الأول يمكن أن نسوق هنا على سبيل المثال لا الحصر سبعة كتب، احتل فيها الحديث عن الخطاب المسرحى ونقده فصلا أو فصلين على الأكثر، وهى:

١ - (الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية) ١٩٧٢: بكرى الشيخ أمين.

٢ - (الحركة الأدبية والفكرية فى الكويت) ١٩٧٣، محمد حسن عبد الله.

٣ - (النقد الأدبى الحديث فى الخليج العربى) ١٩٨٣، محمد عبد الرحيم كافود.

٤ - (حوار فى الفكر الأدبى) ١٩٨٣، على حسن يوسف.

٥ - (الفنون الأدبية فى الكويت) ١٩٨٩، محمد مبارك الصورى.

٦ - (فى الأدب العمانى الحديث) ١٩٩٠، يوسف الشارونى.

٧ - (مدخل إلى دراسة الأدب فى عمان) ١٩٩٢، أحمد درويش.

ويلاحظ على هذه الكتب العامة أن الخطاب النقدى للإبداع المسرحى فيها لايستحق الذكر، باستثناء كتاب محمد حسن عبد الله، فالكتاب الأول يكتفى مؤلفه فى حديثه عن المسرح السعودى بقوله: «وقد ضربنا صفحا عن فن المسرحية لأنا لم نجد فيه إنتاجا سعوديا يستحق الدراسة لغناه كما وكيفا» [٣٦]، ومثله الكتاب السابع الذى تجاهل الإبداع المسرحى تماما فى عمان واكتفى برصد الحركة الشعرية والقصصية.

والكتاب الرابع والسادس لايعدو كون كل منهما مقالات صحفية عامة، تتسم بالانطباعية، والسطحية، أما الكتاب الذى يستحق الذكر ليس فقط - لكونه من الكتب المبكرة فحسب، بل لأنه وقف طويلا (قرابة مائتى صفحة) عند المسرح الكويتى من حيث النشأة التاريخية [٣٧] و محاولة تقييم الاتجاهات الفنية والتاريخية للمسرح الكويتى، فهو الكتاب الثانى لمحمد حسن عبد الله. وبالرغم من طغيان الجانب

التاريخى على الدراسة، فإن المؤلف قد أعاد نشر هذا الجزء فى كتاب مستقل، «بإضافات محدودة» على حد تعبيره تحت عنوان «الحركة المسرحية فى الكويت» عام (١٩٧٦)، وسوف نعود للحديث عنه مرة أخرى عند تقييمنا للخطاب النقدى، ويليه فى الأهمية ـ على مستوى الكويت ـ الكتاب الخامس ـ لمبارك الصورى حيث أفرد فصلا عن المسرح الكويتى، شأنه شأن الشعر والقصة.

وهو رأى ينطبق أيضا على كتاب عبدالرحيم كافود، حيث أفرد فصلا فى كتابه عن النقد الأدبى الحديث فى الخليج، وهو الفصل الثالث من الباب الثالث (٤١٥ ـ ٤٣٩)، للحديث عن نقد المسرح، إلى جانب بعض الدراسات النظرية عن القصة والمسرح بشكل عام.

أما أهم كتب القسم الثانى التى تفردت بالكتابة فى الخطاب المسرحى ونقده، فهى كثيرة نسبيا على المستوى الكمى لا الكيفى، معظمها ذو طابع قطرى على مستوى الحركة المسرحية فى بلد بعينه من بلدان الخليج، وبعضها ذو طابع إقليمى (خليجى)، وينظر إلى نتاج المنطقة الفنى، نظرة تكاملية لاتجزيئية. فإذا ماتجاوزنا هذا التقسيم الجغرافى إلى التقسيم الأدبى والنقدى، وجدنا أن هذه الكتب توجه عنايتها ـ أكثر ماتوجه ـ إلى الجانب التاريخى لنشأة المسرح، وبعضها يوجه عنايته إلى الأدب المسرحى بأكثر مما يوجه إلى الحركة المسرحية، وظواهرها الفنية، واتجاهاتها وأعلامها، وبعضها يوجه عنايته إلى دراسة بعض القضايا المتعلقة بالهم المسرحى وفنونه. فإذا ماجاوزنا عما فيها جميعا من تداخل بين الدراسات الأدبية والرؤية النقدية، (ومن هنا لم يكن بمقدورنا أن نتجاهلها باعتبارها ذات صلة بالنوع الأخير الذى يوجه عنايته فى المقام الأول إلى النقد المسرحى، مثل قضايا فى المسرح، أزمة النص المسرحى، أزمة الجمهور... إلخ، وهو الذى يعنينا فى هذا المقام باعتباره منصبا على الخطاب النقدى أساسا)، استطعنا حصر أهم هذه الدراسات، وتصنيفها، على النحو التالى:

أ ـ الدراسات التاريخية والتوثيقية:

ـ مسرحيات يتيمة: فى المجلات الكويتية (١٩٤٧ ـ ١٩٥٤): خالد سعود الزيد (١٩٨٢).

ـ المسرح فى الكويت، مقالات ووثائق: خالد سعود الزيد (١٩٨٣).

ـ فرقة المسرح العربى ومسيرة ربع قرن: أمين العيوطى

ـ فرقة مسرح الخليج العربى فى ربع قرن: محبوب العبد الله (د. ت).

ـ صفحات توثيقية للحركة المسرحية فى الكويت: صالح الغريب (١٩٨٨).

ـ نشأة المسرح السعودى: عبد الرحيم فهد الخريجى (١٩٨٦).

ـ تاريخ الحركة المسرحية فى دولة الإمارات (١٩٦٠ ـ ١٩٨٦) مدخل توثيقى: عبد الإله عبد القادر (١٩٨٧).

ويغلب على هذه الدراسات الرؤية التاريخية والتسجيلية والوصفية، وتخرج عن دائرة النقد المسرحى. ولم يزعم أصحابها أنهم يكتبون فى النقد، وإنما فى تاريخ الأدب (المسرح)، بالرغم مما فيها من لمحات نقدية.

ب ـ الدراسات الأدبية والفنية: من مثل:

ـ الحركة المسرحية فى الكويت ـ رؤية توثيقية ودراسة فنية: محمد حسن عبد الله (١٩٧٦).

ـ الحركة المسرحية فى الكويت ـ أعلام وأرقام (١٩٣٦ ـ ١٩٧٣): وليد أبو بكر (د. ت).

ـ المسرح فى الوطن العربى: على الراعى (١٩٨٠).

ـ الحياة المسرحية فى قطر، دراسة سوسيولوجية وتوثيق: حسان عطوان (١٩٨٧).

ـ محاورات معاصرة فى المسرح العربى: سمير الحكيم (١٩٧٩).

ـ الأدب المسرحى فى الكويت: محمد مبارك الصورى (١٩٩٣).

ـ المسرح التاريخى فى البحرين: مبارك الخاطر (١٩٨٥).

ـ المسرح البحرينى ـ الأفق والتجربة: قاسم حداد (١٩٨١).

ـــ دراسات فى الأدب المسرحى: محمد الخزاعى (١٩٩٢).

إن القراءة الفاحصة لهذه الكتب لايخطئها الصواب، حين نرى أنها، مثل كتب المجموعة السابقة، تعنى بالجانب التاريخى فى دراسة الظاهرة المسرحية، الخليجية، أكثر مما تعنى بدراسة الجانب الفنى، فهى أيضا لا تعدو كونها دراسات توثيقية موشاة ببعض الدراسات الفنية، ذات الطابع الأدبى، وتعتمد أكثر ما تعتمد على النص من حيث هو «مضمون». ومن ثم، فهى دراسات فى المضمون وارتباطه بالواقع الاجتماعى والحضارى من منظور أدبى لانقدى، يتخللها أحيانا بعض الملاحظات النقدية العابرة التى لاتخضع لرؤية نقدية، اللهم، إلا الرؤية التوثيقية، على حد تعبير محمد حسن عبد الله (هذا أصلا إذا جاز هذا التعبير، فالتوثيق حقائق وأرقام، لا رؤى أو وجهات نظر). وبعض هذه الكتب ليس إلا مقالات صحفية بالمعنى الدقيق، بالرغم من عناوينها البراقة غير المحددة، كما هو الحال فى كتاب «محاورات معاصرة فى المسرح العربى»، فهو ليس إلا سلسلة من الأحاديث الصحفية، أو كما هو الحال فى كتاب «دراسات فى الأدب المسرحى»، الذى أفرد فصلا واحدا عن تجربة العريض المسرحية (٢٣ ـ ٣٢). وربما كان كتاب محمد حسن عبد الله وكتاب وليد أبى بكر، ينتميان إلى تاريخ المسرح الكويتى وأدبه، وكذلك القسم الثالث الذى بعنوان: المسرح فى الخليج العربى، من كتاب على الراعى، الذى تحدث فيه عن المسرح فى العراق والكويت والبحرين، على حين جاء كتاب محمد مبارك الصورى أكثر اهتماما بالجانب الأدبى. ولكن هذه الكتب الثلاثة، هى من أفضل الدراسات فى مجال الأدب المسرحى الكويتى وتاريخه، ولا أظن أن مؤلفيها قد ادعوا غير ذلك. أما كتاب حسان عطوان (الحياة المسرحية فى قطر) فهو بالرغم من زعمه أن كتابه دراسة سوسيولوجية للمسرح القطرى وتوثيق له، كما جاء فى العنوان الفرعى، فهو لم يحفل إلا بالجانب التوثيقى، وتلخيص مضامين بعض النصوص، ولا أقول تحليلها طبقا للمنهج السوسيولوجى الذى قال إنه سيشكل منحاه النقدى فى الكتاب. ولكن شتان بين الطموح والواقع، ومن هنا صنفنا كتابه ضمن الدراسات الفنية عن الأدب المسرحى، لا الدراسات النقدية. ومن الجدير بالذكر أنه أفرد فصلا فى هذا الكتاب بعنوان: «النقد المسرحى فى قطر»، ويقع هذا الفصل فى ثلاث عشرة صفحة فقط، بالرغم من أن الكتاب نفسه يقع فى ٤٤٨ صفحة، وليس فى هذا الفصل شئ من جهد المؤلف كما هو متوقع، إنما قام بنقل بعض المقالات الصحفية التى تمدح نصا مسرحيا، أو تهاجمه، وترك الحكم عليها جميعا إلى القارئ على حد تعبيره، وهذا فى رأينا نوع من الهروب كما سنرى فى تقييمنا النهائى للكتاب، الأمر الذى يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الجانب التوثيقى أو التاريخى قد التهم الكتاب بأكمله، (ابتداء من ص ٦٥ حتى ٤٤٧). وبالرغم أيضا من العنوان غير المحدد الذى اختاره قاسم حداد لكتابه (المسرح البحرينى ـ الأفق والتجربة)، فإنه لايعدو كونه تاريخا للحركة المسرحية فى البحرين من سنة ١٩٢٥ حتى سنة ١٩٧٥. ويبقى كتاب (المسرح التاريخى فى البحرين)، فهو فى مقدمة الكتاب يعلن عن نواياه فى الكتابة عن التجربة المسرحية البحرينية فى استلهام التراث التاريخى، القومى والإسلامى، ومع ذلك سرعان ما ينساق وراء الدراسة التاريخية، بأكثر مما ينساق وراء الدراسة الأدبية أو الفنية.

وربما التمسنا عذرا لهؤلاء الكتاب جميعا، فهم ينساقون وراء حداثة التجربة المسرحية الخليجية، ومن هنا فرض المهاد التاريخى نفسه على دراساتهم (على اعتبار أن المسرح التاريخى لم يؤرخ لأدبه بعد، أى ليس لدينا تاريخ أدب مسرحى) قبل الجانب الأدبى والنقدى.

جـ ـ الدراسات النقدية:

هذه قائمة بأهم الكتب النقدية فى الأدب المسرحى، التى أعلن أصحابها، تصريحا أو تلميحا بأنها دراسات نقدية، نذكرها فيما يلى (بالرغم من إيماننا بأن معظمها ينتمى إلى حقل الدراسات الأدبية المسرحية):

ـــ (المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء): محمد حسن عبد الله (١٩٧٨).

ـــ (ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين): إبراهيم غلوم (١٩٨٢).

ـــ (المسرح فى الإمارات ـ رؤية نقدية): عبد الإله عبد القادر (د. ت).

ـــ (المسرح والتغير الاجتماعى فى الخليج العربى: دراسة فى سوسيولوجيا التجربة المسرحية فى الكويت والبحرين) رسالة دكتوراه، ١٩٨٣: إبراهيم غلوم (١٩٨٦).

ـــ (المسرح السعودى ـ دراسة نقدية): نذير العظمة (١٩٩٢).

ـــ (مقالات فى النقد المسرحى)، محمد مبارك بلال (١٩٩٤).

وذلك بالإضافة إلى الكتب التى تعنى بدراسة المسرح أو بعض ظواهره وقضاياه من منظور نقدى من مثل:

ـــ (القضية الاجتماعية فى المسرح الكويتى)، وليد أبو بكر (١٩٨٥).

ـــ (الضحك وكوميديا النقد الاجتماعى فى مسرح محمد الرشود ـ دراسة تحليلية)، أحمد العشرى (١٩٩٤).

ـــ (الكوميديا فى المسرح الكويتى) فوزية مكاوى (١٩٩٣).

ـــ (المرأة فى المسرح الكويتى) فوزية مكاوى (١٩٩٣).

ـــ (صقر الرشود والمسرح فى الكويت)، سليمان الخليفى (د. ت).

ـــ (صقر الرشود، مبدع الرؤية الثانية)، محمد حسن عبد الله (١٩٨٠).

إلى جانب بعض الدراسات، أو بالأحرى المشروعات البحثية المخطوطة التى قدمها طلبة قسم النقد والأدب المسرحى فى المعهد العالى للفنون المسرحية فى الكويت[٣٨]:

يضاف إلى ما سبق هذه الدراسات المتعلقة بالمسرح والنقد المسرحى، التى نشرت فى دوريات علمية محكمة[٣٩]، وتصدر عن هيئات علمية مرموقة (كليات الآداب والعلوم الإنسانية، فى جامعات الخليج، بما فى ذلك جامعة الكويت)، فضلا عن وجود مجلات علمية أخرى متخصصة أيضا تصدر عن مؤسسات أخرى مثل: مجلة «عالم الفكر» التى تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، وغيرها مما سبق أن أشرنا إليه.

ولا ينبغى أن تهولنا كثرة هذه المؤلفات النقدية، فكثير منها أدخل فى باب الدراسات الأدبية كما ذكرت، وبعضها يتضمن دراسات نشرت من قبل، ولا ضير فى ذلك بالطبع إذا كانت بالفعل دراسات نقدية، مثل دراسة محمد حسن عبد الله بعنوان: «الحركة المسرحية فى الكويت والبحرين» التى نشرها من قبل فى مجلة «دراسات الخليج والجزيرة العربية» ـ يناير ١٩٧٥، التى تصدر عن جامعة الكويت أيضا. ثم أعاد نشرها فى كتابه (المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء) ص ١٤٧ ـ ١٩٤. وبعضها سلسلة من المقالات الجادة التى سبق نشرها كما فى كتاب (مقالات فى النقد المسرحى) لمحمد مبارك بلال، وبعضها سلسلة من المقالات السطحية التى نشرت فى الملاحق الأدبية فى الصحافة الإماراتية، وقد جمعها صاحبها فى كتاب على نحو ما نرى فى كتاب (المسرح فى الإمارات ـ رؤيا نقدية) الذى قال فى مقدمته إنه أول كتاب يتناول بالتحليل والنقد جانبا مهما فى منطقة، بعيدة عن اهتمام الكتاب، ولكونه الأول فى مضماره. «وتأتى أهمية الكتاب من كونه لايكتفى بالتعرض للأعمال المسرحية بل ويتجاوز ذلك إلى التقويم والتهذيب والتوجيه»[٤٠]، على حد تعبيره فإذا ماجاوزنا ذلك (راجع المقدمة كاملة ص ٩ ـ ١١، وانظر أيضا الصفحة الأخيرة للغلاف) إلى العنوان نفسه، وجدناه خاطئا من الناحية اللغوية، فالرؤيا كما كتبها المؤلف إملائيا، وقد تكررت فى الكتاب كله تعنى الحلم أو المنام، على حين يعنى بها «الرؤية» بمعناها النقدى الذائع، ولهذا صوبناها سابقا.

وبعض هذه الكتب، يتخصص فى ظاهرة مسرحية كالكوميديا، خاصة فى المسرح الكويتى أو كقضايا المرأة فى المسرح الكويتى، وأغلبها معنى بالقضايا الاجتماعية من منظور أدبى، مثل دراسة وليد أبو بكر، أو من منظور نقدى، مثل كتابات إبراهيم غلوم، وبعضها معنى بدراسة عن بعض المخرجين والكتاب على مستوى الترجمة الذاتية والدراسة الفنية. وأيا ماكان الرأى فى هذه الكتب، فإننا سوف نقف عند أهمها بشئ من التفصيل فى الفقرة الأخيرة من هذه

الدراسة، التى تعنى بالكشف عن ملامح النقد المنهجى وتقييمه.

ملامح النقد المنهجى فى ميزان الخطاب النقدى:

هذا العرض البيليوجرافى السابق لأهم الدراسات التاريخية والأدبية والنقدية فى الفن المسرحى فى الخليج آثرنا فيه رصد أهم الكتب والدراسات، باعتبارها مؤشرا تاريخيا وعلميا على تطور الحركة المسرحية، وما واكبها من حركة نقدية، فإنه بمقدورنا الآن أن نقترب من دائرة النقد الأكاديمى للخطاب المسرحى، محاولين تسجيل أهم ملامح هذا النقد، واتجاهاته، وإيجابياته، وسلبياته.

وإذا كان النقد الصحفى سابقا - من حيث الظهور والنشأة - على النقد المنهجى، فإن الحركة النقدية، خاصة المنهجية فى الخليج، قد أفادت من ذلك التطور السريع الذى شهدته المنطقة، سياسيا، وتاريخيا، وثقافيا، واجتماعيا، واقتصاديا، وعلميا، ومن انفتاحها على العالم واستيعابها لأهم التيارات، والمذاهب، والاتجاهات النقدية المعاصرة، الأوروبية، أو العربية على السواء، سواء عن طريق الابتعاث إلى الخارج، أو عن طريق الترجمات العالمية لأمهات المراجع، والدراسات والنصوص المسرحية العالمية، أو عن طريق المشاركة فى المهرجانات المسرحية، والمؤتمرات العربية والعالمية، أو عن طريق دعوة كبار المسرحيين إلى المنطقة، خاصة بينها وبين مصر، إبان فترة الستينيات التى شهدت ازدهار الحركة المسرحية فى مصر، وما واكبها من ازدهار للخطاب النقدى المسرحى آنذاك، واهتمامه بقضايا النقد المركزية، ومن بينها قضية البحث عن القالب المسرحى العربى بريادة يوسف إدريس وتوفيق الحكيم، وقضية اللغة واللغة الثالثة التى دعا إليها توفيق الحكيم ونقاد آخرون، وقضية الشكل والمضمون منذ مندور حتى لويس عوض، وكذلك قضية الفن للفن التى تزعمها رشاد رشدى مقابل دعوة محمد مندور وآخرين إلى أن الفن «التزام» وله مسؤولية تنويرية، إلى جانب وظائفه الحيوية، أو فى الفكر والفرجة فى التثقيف والترفيه. ومن المعروف أن هذه القضايا و نظائرها سواء فى مصر، أو فى المغرب العربى، قد وجدت جميعا صداها، فى منطقة الخليج، وانعكست على الحركة المسرحية فيه، على نحو أو آخر انعكاسا إيجابيا على المستوى الإبداعى بأكثر منه على المستوى النقدى، وهو مالم ينكره النقاد الخليجيون، يقول أحدهم:

ومن خلال ذلك التواصل الفكرى والثقافى الذى يربط بين منطقة الخليج العربى، وبين مصر وغيرها من الوطن العربى، ثم العالم الخارجى نقول: من خلال ذلك كله شهدت منطقة الخليج حركة نقدية حديثة متأثرة بتلك المذاهب النقدية، والاجتماعية، والسياسية التى استقتها من مختلف الاتجاهات العالمية، لذا فإن النقد الأدبى - بشكل عام - فى منطقة الخليج قد بدأ يظهر بثوبه الجديد منذ نهاية الخمسينيات من هذا القرن، فظهرت حركة تجديدية على يد بعض النقاد والأدباء المثقفين بالثقافة الحديثة، وإن ظل بعض الأدباء والنقاد من الرعيل الأول يشاركون فى هذه الحركة النقدية (٤١).

بالرغم من ذلك ينبغى ألا نتفاءل كثيرا فقد ظل النقد المسرحى فى مؤخرة دروب النقد الأخرى، كنقد الشعر ونقد الرواية.

هذه الحركة النقدية - أيا كان الرأى فيها - ذات ملامح محددة، يمكن أن نوجز سلبياتها فيما يلى:

١ - المجاملة والمحاباة:

إن المشكلة الأولى فى أزمة النقد المسرحى لدينا تكمن فى المجاملة والمحاباة، وتضخيم الذوات المسرحية للكتاب والمخرجين - على حساب الحركة النقدية الفاعلة والحقيقية - فى شئ كثير من المبالغات، وتحويل بعض هؤلاء الكتاب والمخرجين، إلى «ظواهر فنية تستأهل الدراسة» وكأن تاريخ المسرح فى الكويت - من القدم - بحيث يقتضى حصر ظواهره المسرحية والفنية. وهى «ظاهرة» أى المجاملة والمحاباة لاتقف عند حدود الكتاب أو النقاد الخليجيين، وإنما أيضا عند الكتاب العرب... مثال ذلك تلك الدراسة التى صدرت فى الكويت (عام ١٩٩٤) بعنوان «الضحك وكوميديا النقد الاجتماعى فى مسرح محمد الرشود» - أحمد العشرى، فقد

جعل من مسرحه ـ «علامات ـ وليس علامة فقط ـ على الطريق، بل وإن تجسد أيضا بجهودها «ظواهر» (وليس ظاهرة فقط) تستحق التأمل والدراسة (٤٢). هذا فى الإهداء أما فى المقدمة ذاتها، فيقول الناقد «إن مسرح محمد الرشود «ظاهرة». لم يتطرق أحد لدراستها، «كى نتلمس ملامح مسرحه، وتقييمه بشكل موضوعى» (٤٣). ويدين النقاد الآخرين فى تسجيله لهذه الظاهرة لأنهم لم ينتبهوا أو يلتفتوا مثله إلى دراسة هذه الظاهرة. إن صيغ المبالغة، بالجمع مرة، وبالإفراد مرة أخرى، تتكرر أكثر من مرة فى الكتاب، وهى ظاهرة ـ أى المجاملة والمحاباة ـ نراها أيضا فى دراسات محمد حسن عبد الله حين يتحدث عن عبد العزيز السريع، حيث يجعل من مسرحياته «ظاهرة فى الحركة المسرحية الكويتية»، ويدفع به ليجعله «أول» كاتب درامى فى الكويت. «وأول من وصل الفن المسرحى الكويتى «خارج نطاقه المحلى» ولأنه «أول» من عادل بين العمل المسرحى الذى يعنى بالظاهر والمظاهر».. ومن مثل قوله: «سيبقى السريع أكثر كتاب جيله احتراما للثقافة والفكر». ويقول أيضا عن ظاهرة عبد العزيز السريع: «نحن نعتبره ظاهرة فى الحركة المسرحية الكويتية، لأنه بدأ واستمر وتطور»، (هل هذه حقا هى معايير الظاهرة الفنية ؟)، ويقول أيضا: «إذا كان من حقنا أن نقرأ المستقبل فإننا نزعم أنه سيوجد تيار من الأعمال الجادة متأثرة بمسرح السريع»، ولم تتحقق نبوءات محمد حسن عبد الله.. لأن السريع نفسه قد توقف منذ وقت طويل عن التأليف المسرحى. وقد اعترف محمد حسن عبد الله نفسه بذلك، فى مقدمة الطبعة الثانية (ص ٨) من كتابه (الحركة المسرحية)، عندما تحدث عن أسباب انصرافه هو عن متابعة العروض المسرحية فى الكويت، بعد «رحيل صقر الرشود وصمت السريع».

ومن اللافت للنظر أن مثل هذه المبالغات والمجاملات، والتضخيمات، ترتكز حول الكتاب، أو المخرجين ـ مع احترامنا الخاص لكل منهم ـ.. (انظر كتاب محمد حسن عبد الله: «صقر الرشود ـ مبدع الرؤية الثانية» وانظر سلسلة الدراسات التى نشرت فى مجلة «البيان» الكويتية ـ العدد التذكارى، بمناسبة رحيل المرحوم صقر الرشود). وهذه الظاهرة ليست مقصورة فقط على النقد المسرحى فى الكويت، وإنما نراها أيضا فى الخطاب النقدى المسرحى الخليجى بوجه عام. وبالرغم من يقيننا بأن لكل ناقد رأيه، فإننا نعترض على هذه المبالغات والتضخيمات التى نراها تضر بالكاتب، وترفع من نرجسيته، وقد تدفع بالكاتب إلى التوقف والجمود، وهذا أخشى ما نخشاه على كتابنا ومبدعينا.

ويمكن أن تعزى ظاهرة المجاملة فى النقد بين النقاد والأدباء فى الخليج العربى، إلى أسباب متعددة، منها ضعف الوعى بمفهوم النقد ودوره ووظائفه من ناحية، والحساسية عند الأدباء، من ناحية أخرى، تلك الحساسية التى تجعلهم يرون كل ناقد إنما هو عدو مبين، فقلت الصراحة والموضوعية، على حد تعبير عبد الله الحامد، ومنها ـ وربما أهمها ـ الواقع الاجتماعى وطبيعة العلاقات الاجتماعية التى تحكم العلاقات الإنسانية بين الناقد والمبدع الخليجيين. (٤٤) وهذا الواقع الاجتماعى الذى فرض نفسه قد انتبه إليه الكثير، ورأوا أنه واقع تحكمه المجاملة لا الموضوعية، وعزوا ذلك كما يقول محمد كافود، إلى:

> طبيعة التركيبة الاجتماعية فى منطقة الخليج. فالعلاقات الاجتماعية مترابطة وقوية بين أفراد المجتمع، وهى تقوم فى معظمها على أساس عشائرى وقبلى. بالإضافة إلى قلة عدد السكان فى هذه المجتمعات، وكل ذلك أدى إلى نوع من التواصل والتعارف بين الناس فى الغالب، مما أثر بدوره على طبيعة النقد وعدم التزام الموضوعية فيه(٤٥).

وبعد عشر سنوات لاحقة يكرر عبد الرزاق البصير هذه المقولة نفسها، مؤكدا غياب النقد الموضوعى، فيقول:

> منذ زمن بعيد ونحن نعانى من غياب النقد الموضوعى لأن المجتمع الكويتى مجتمع صغير، فالناس يعرف بعضهم بعضا، والروابط العائلية، والقبلية، والأسرية قوية جدا، وذلك سبب ضعف النقد. فلو قلت ملاحظات موضوعية على شاعر، أو قاص سيغضب، وسيعتبرها عداء شخصيا.

الشخصانية هى السمة التى تميز الحياة النقدية لدينا، لذلك أعتقد أن النقد لدينا ضعيف بحق.... فالبيئة الاجتماعية لدينا ضعيفة، والوعى الاجتماعى غير موضوعى، وأى نقد يمكن أن يفسر على أن دوافعه شخصية..!* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب ـ جامعة الكويت.(٤٦).

ولايزال هذا الأمر قائما حتى الآن، إلى درجة يدين معها سعد البازعى الحركة النقدية الخليجية برمتها، ويرى أن تلك هى مسئولية النقاد الخليجيين، إذ يقول:

ولاشك أن هذا وضع محزن جدا، وربما ظهر جيل من النقاد أكثر شجاعة فى طرح مثل هذه القضايا، ولكنى لا أعفى جيلنا، ولا أعفى نفسى شخصيا من المسئولية الثقافية حول مواجهة مثل هذا الأمر.

ثم يعترف ـ آخر الأمر ـ بأن الصداقات والعلاقات الإنسانية تحكم الأمور هنا، ومن الصعب أن تنتقد زميلا أو صديقا على حد تعبيره (٤٧).

٢ ـ نقد النص لانقد العرض:

إن الملمح الثانى من ملامح الخطاب النقدى المسرحى فى الخليج هو أنه فى معظم الكتابات النقدية يعمد إلى قراءة النص المسرحى، وليس العرض المسرحى، قراءة تفصيلية. فإذا ما تطرق أحدهم للعرض كانت أحكامه أحكاما عامة وفى أسطر معدودات. مثال ذلك، دراسة يوسف الشارونى عن المسرح العمانى، عندما أفرد لقراءة النص المسرحى وحده عشر صفحات على حين لم يفرد للعرض إلا بضعة أسطر ننقلها فيما يلى:

أما الإخراج والتمثيل ودور الجنود المختفين وراء الستار، مثل مهندس الصوت، والديكور، والقائمين بالماكياج والإكسسوار، فلهم التحية على ما بذلوه من جهد فى حدود الإمكانات المتاحة، التى لاشك أنها ستتكامل بنمو المسرح العمانى، وتعدد عروضه فى السنة، وفى أنحاء السلطنة، وتزايد جمهوره، وتكوين براعمه فى المسرح المدرسى، ونتوقع أن يولد عندئذ الكاتب المسرحى العمانى كما ولد من قبله الممثلون، والمخرج، ومهندسو الصوت، والماكياج والإكسسوار ـ وذلك من بين جيل المنتشرين فى مدارس السلطنة (٤٨).

وعلى الرغم من أهمية كتاب (ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين) لإبراهيم غلوم، فإنه يوجه دراسته إلى النص المسرحى، وبعض الظواهر الاجتماعية والفنية المرتبطة بالحركة المسرحية فى البحرين والخليج العربى، كتوظيف الحكاية الشعبية فى إبداع النص المسرحى، أو شخصية العامل فى التجربة المسرحية، أو الكوميديا الإضحاكية والإعداد المسرحى، والمعاناة الاجتماعية فى التجربة المسرحية.. إلخ. لكنه، لايتحدث عن «العرض» المسرحى إلا حين تحدث عن الإعداد المسرحى، ودور المخرج فيها، هنا فقط تحدث عن الإخراج.. وفى عرض مسرحى واحد من العروض المسرحية الكثيرة فى البحرين، وكان حديثه عارضا وعاما، غير أن إبراهيم غلوم بدأ يوجه عنايته النقدية مؤخرا إلى العناية بالممثل ـ على مستوى الخليج، للمرة الأولى ـ وذلك فى كتابه الذى صدر سنة ١٩٩٠ بعنوان (تكوين الممثل المسرحى)، وموضوعه دراسة طبيعة التكوين الفنى والاجتماعى للممثل فى مجتمعات الخليج العربى. وهذا الملمح ـ نقد النص لانقد العرض ـ ينسحب على معظم الكتب النقدية التى أشرنا إليها. وتفسير ذلك هو إنها كتب فى الأدب والنقد، صادرة عن بعض المهتمين بالإبداع المسرحى ونقده اهتماما أكاديميا، فى أقسام اللغة العربية بالجامعات الخليجية، وهم أساسا من الأدباء المعنيين بالحركة الأدبية بشكل عام.

ومن هذه الكتب النادرة التى تحدثت عن العرض المسرحى عامة، كتاب (المسرح البحرينى التجربة والأفق) لقاسم حداد ١٩٨١، إذ نراه يتوجه بملاحظاته نحو العرض المسرحى، من حيث هو نص، وإخراج، وتمثيل، وديكور، وماكياج وإضاءة، ومؤثرات صوتية (٤٩)، ولكنها تبقى أحكاما عامة، لابأس بها، لكنها، لو صدرت عن متخصص فى هذه الفنون المسرحية لاختلف الأمر، على نحو بعض الكتابات النقدية التى كتبها محمد مبارك بلال فى كتابه

(مقالات فى النقد المسرحى) فى بعض فصوله باعتبارها «مقالات فى النقد التطبيقى» (القسم الأول)، أو حين كتب عن بعض الأعمال المسرحية المقدمة للمهرجانات السريعة (القسم الثالث)، إيمانا منه بأن «أساس المسرح» هو العرض الذى يضم عناصر أدبية (النص) وأخرى فنية، تتكون من الحركة والتصوير، (!) والتجسيم، والموسيقى والرقص، وهدفها هو الإمتاع والتأثير من أجل الإصلاح والتغيير»[٥٠]، ولكنه مع ذلك سرعان ماينساق فى معظم أقسام الكتاب (الثانى، الرابع، الخامس) وراء النقد النصى ـ أعنى نقد النص، لا العرض المسرحى. ومهما كانت مبرراته فى العناية بنقد النص فإنه يهمنا أن نسوق رأى هذا الناقد المتخصص ـ فى النقد المسرحى عامة لدينا، إذ يقول: «إن المسرح الكويتى قد ضلل من خلال بعض الكتابات النقدية»[٥١].

٣ ـ غياب اللغة النقدية:

إذا تجاوزنا ماكتبه أساتذة النقد الأدبى والمسرحى، فى الجامعات الخليجية والمعهد العالى للفنون المسرحية (بالكويت)، وهم محدودون بعدد أصابع اليد، إلى ماكتبه نقاد آخرون محترفون، كتبوا فى النقد المسرحى بشكل مباشر وجدنا كتاباتهم تفتقد ليس المنهجية فحسب، بل كذلك اللغة العلمية فى مجال النقد المسرحى، إنهم يفتقرون اللغة نقدية (اصطلاحية). ولذلك تعثرت كتاباتهم، مثال ذلك كتاب (المسرح فى الإمارات ـ رؤيا نقدية) للناقد المسرحى عبد الإله عبد القادر، الذى قال فى مقدمة كتابه إنه: «دعوة للحوار الجاد»، وإنه أيضا: «أول كتاب يتناول بالتحليل والنقد جانبا هاما لمنطقة بعيدة عن اهتمام الكتاب»، (يعنى المسرح فى الإمارات)، ثم يردد مرة أخرى أن كتابه «يتجاوز النقد والتحليل إلى التقويم والتهذيب، ومحاولة الإشارة إلى ما ينقص هذه الأعمال فى رؤيا (الصواب رؤية) طموحة (طموح) هادفة للبحث عن الأفضل وإبرازه ومحاولة تجاوز سلبياته من خلال بحث مستمر دؤوب عن هذه الرؤيا (الصواب الرؤية) الحلمية»[٥٢]. كما يقول ـ أيضا ـ إن كتابه سوف يسد فراغا فى المكتبة العربية[٥٣]، إلى غير ذلك من أقوال متناقضة فى أساسها، ولم يحقق منها شئ فى الكتاب الذى لايعدو أن يكون سلسلة من المقالات الإنشائية.

والكاتب/ الناقد ما برح من الصفحات الأولى لكتابه ـ أعنى فى مقدمته التى كتبها بعنوان (سلاما أيها المسرحيون) ـ يعلن عن «ترهل» الحركة المسرحية فى الإمارات، وأن كتابات غيره من الأقلام «لاتزال تواصل شخبطتها على جبين المسرح» على حد تعبيره[٥٤]، وأنه من جراء ذلك تصدى هو ـ كما يقول ـ للحركة المسرحية فى الإمارات على مدى خمسة أعوام، حتى تكون لديه، كما يقول، زخم من المقالات هى فى رأيه «الثمرة النقدية» التى تستأهل أن تقدم لإخوته فى المسرح، «لكى نعمل معا على محو تلك النقاط السوداء»[٥٥]، ويؤكد أن «النوايا الطيبة وحب المسرح لن يخلقا مسرحا». ومع موافقتنا على هذا المبدأ، فإن الكتاب قد جاء دون النوايا ذاتها، كما افتقر إلى اللغة النقدية ذاتها. إنه يعمد إلى تهويمات اصطلاحية ومنحوتات لغوية لاعلاقة لها بالمسرح ونقده، مثال ذلك قوله تعليقا على إحدى المسرحيات (مسرحية: «هالشكل يالزعفران») تأليف عبد الرحمن المناعى ـ إخراج فؤاد الشطى):

> وأخيراً فالمناعى ككاتب هزته الحياة الشاذة التى تعيشها الأقطار العربية فكانت زعفران واحدة من إفرازاته الصادقة.. وصورة لرفض الترسبات السلبية فى مسيرة زعفران، بقدرة مسرحية تدل على أن المناعى له وعيه المسرحى وإدراكه الحياتى، مما أهله لأن يدين أنظمة متعددة من خلال أسطورته تلك. إن على المشاهد أن يستوعب البعد الداخلى أى الرؤيوى من خلال مسيرة زعفران الطويلة. إننا هنا أمام فعالية ظريفة وذكية وممتعة. إن فؤاد الشطى وعبد الرحمن المناعى ومسرح الشارقة الوطنى يقاومون بوضوح وبجدارة وبشجاعة من خلال زعفران الذى قال ما يدور بذهن المشاهد، رغم سذاجته وهذا العنصر الأساسى فى الموضوع الذى أعطى شخصية زعفران ارتباطا حيويا مع المشاهد والذى ظهر جليا من خلال الشخصية التى خلقها المناعى ليخطط هيكلها الشطى، وليعطيها الفنان أحمد

الجسمي روحا ظريفة جمعت بين الطرافة والحكمة (٥٦).

ومثال ذلك أيضا ما يقول تعليقا على مسرحية المحاكمة (إعداد وإخراج خليفة العريفي):

العريفي كمخرج لم يستفد من مساحات واسعة على خشبة المسرح وركز كل لعبته في وسط المسرح، بل أحيانا لم يحاول تحريك ممثليه رغم العرض التليفزيوني الذي لجأ إليه المخرج، نتيجة لركود حركة الممثل ضمن خطة الإخراج. لقد إكتفي العريفي ببعض الحركات الموضوعية التي لم تساهم أبدا في إعطاء الشكل المناسب للمحاكمة، كما أن عرضه التليفزيوني لم يكن البديل الناجح لجمود المشاهد. ورغم محاولته في دعم تجربته المسرحية بمحصلة تجارب التاريخ خلال مسيرتنا العظيمة، لكن ظل هذا التوظيف ناقصا، وظلت معالجاته قاصرة وذات أبعاد قصيرة النظر، وبدلا من إعطائها صورة شمولية للمساحة القومية من خلال النص الأصلي، أعطانا صورة مسطحة لهموم محلية لم يتعمق بها كما ينبغي.

لقد كان تصاعد الحدث ضعيفا إلى الحد الذي لم يستطع جملة العرض من بلوغ ذروة ما حتى في مشهد قطع رأس سعيد بن جبير، إذ جاء المشهد بسيطا جدا غير متكامل فنيا دون تصعيد درامي بما يتناسب مع لحظة القضاء على مجاهد كابن جبير، وبذلك أخذ العرض منذ بدايته خطا بيانيا متساويا بالحدث والإيقاع وبعموم العرض.

لم يجد العريفي أسلوبا آخر أكثر إتقانا لتبديل الديكور، وتحضير الإكسسوار بين المشاهد القصيرة، الأمر الذي اضطره أن يزيد فترة التبديل، وأن يضيع على نفسه فرصة تعميق إيقاع مسرحيته. بل ضاعت رهبة الإيقاع الذي استعمله بين المشاهد لكثرة تكراره، ولطول المدة بين مشهد وآخر.. بل كان عليه أن يقلل عدد المشاهد، وعدد الإكسسوارات المستعملة، واللجوء إلى تقنيات أخرى لو أراد حقا تحقيق عرضه المسرحي التليفزيوني (٥٧).

ولغة هذا النص قد احتوت على بعض الاصطلاحات المسرحية، والمنحوتات اللغوية الغائمة، ناهيك عن كونها لغة استعلائية على النص، والعرض، والمخرج، والجمهور جميعا.

ويشير سعد البازعي إلى أن: «الكثير من نقادنا يستخدمون بعض المصطلحات النقدية دون أن يتأكدوا من الأساس المعرفي والإيديولوجي التاريخي لهذه المصطلحات»، على نحو ينتهي بنا إلى «فوضى منهجية، فوضى المصطلح.. ناتجة عن رغبة عارمة في توظيف النقد الغربي بأي شكل حتى لو اقتضى ذلك فصل المناهج (النقدية)عن سياقاتها (الثقافية)». على حد تعبيره (٥٨).

٤ ـ المناهج النقدية بين الغياب والحضور:

لم تتعثر مسيرة النقد في الكتابات الأدبية والنقدية في الخليج العربي إلا نتيجة غياب المناهج النقدية، بفلسفتها النظرية وإجراءاتها التطبيقية، في الخطاب النقدي الخليجي حول المسرح في المنطقة، بحيث يمكن القول إن قصور الكتابات النقدية لدينا ناجم عن النقاد أنفسهم، وقصور أدواتهم المنهجية المعاصرة.

أ ـ هيمنة الاتجاه التاريخي:

لقد هيمنت الاتجاهات النقدية التاريخية على معظم الكتابات النقدية، فأغلبهم يؤرخ للحركة المسرحية، وللأدب المسرحي وبعضهم يردد أنه «أول من يكتب»؛ مبررا بذلك توجيه عنايته إلى البدايات المسرحية، والنشأة، والتطور إلى أن ينتهي الكتاب الذي يقول صاحبه إنه كتاب في النقد والتحليل النقدي. ومن ثم فمعظم الكتابات والدراسات النقدية تنتمي في حقيقة أمرها إلى الدراسات الأدبية (الأدب، وتاريخ الأدب، لا النقد)، ومن ثم فهي كلها معنية بالأدب المسرحي وتاريخه. ومن أمثلتنا على ذلك:

كتاب (الحركة المسرحية في الكويت ـ رؤية توثيقية ودراسة فنية)، حيث غلبت الرؤية التوثيقية على الدراسة الفنية

التى تحولت هنا إلى دراسة للمضامين المسرحية، وكذلك كتاب (الأدب المسرحى فى الكويت) لمحمد مبارك الصورى الذى جاء كتابه أيضا مزيجا من التأريخ والتحليل، غير أن المنهج التاريخى هو الذى هيمن على الكتاب، بالرغم من قوله ص ٢٦٣ مايلى:

ولقد تراوح المنهج الذى سرنا عليه لتحقيق مثل هذا السبيل مابين المنهج اللغوى، والنفسى، والمنهج التكاملى، لدراسة الدراما الحديثة.

ويوضح مقصده بالمنهج اللغوى ـ فقط ـ مناقشته لقضية العامية والفصحى، مع أن المفهوم النقدى الحديث للمنهج اللغوى يعنى المنهج الألسنى، فهل يعود ذلك إلى خلط فى المصطلح النقدى؟ ربما! أما المنهج النفسى والمنهج التكاملى لدراسة الدراما الحديثة، كما يقول، فلم نعثر لهما على أثر نقدى فى الكتاب، وإنما ـ مرة أخرى ـ تعتمد كتابات الصورى على تحليل المضامين، على نحو هو أقرب إلى تلخيص النصوص منها إلى نقدها.

وكثيرة هى الكتب التى تنحو هذا النحو، فيشير أصحابها إلى أنها دراسات فنية، وتتوسل بالمناهج النقدية، ولكن عند الفحص الدقيق يتبين أنها كتب فى الأدب المسرحى وتاريخه؛ أعنى رصد الحركة المسرحية فى كل بلدان الخليج رصدا تاريخيا تقدم من خلاله المضامين المسرحية على شكل سردى تلخيصى أو وصفى (من الخارج).

وإذا انتقلنا إلى كتاب (المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء) لمحمد حسن عبد الله، وتجاوزنا عن إنشائية العنوان (بين الخشية والرجاء)، ومضينا نستطلع الفهرس العام للكتاب (والكتاب مجموعة من المقالات النقدية التى نشرت ـ إبان السبعينيات ـ فى الصحف والمجلات الكويتية)، وجدناه يقوم على ثلاثة محاور: الأول عن مستقبل الحركة المسرحية فى الكويت (ص ص ١٣ ـ ٤٢)، والمحور الثانى، من النقد التطبيقى (٤٥ ـ ١٤٤)، والمحور الثالث والأخير عن الحركة المسرحية فى الكويت والبحرين (ص ١٤٥ ـ ١٩٤)، وذلك من منظور تاريخى. فإذا مضينا مع المؤلف فى هذا الجزء «من النقد التطبيقى» نستطلع معه منهجه النقدى وجدناه يقول:

«أما المحور الثانى فيتحقق فى سلسلة من بحوث النقد التطبيقى التى لاحقت مسرحيات مؤلفة فى الكويت غالبا، وخارجها حيانا، لكنها جميعا مثلت فى الكويت وحققت قدرا من النجاح، وقد آثرناها لاعتبارات موضوعية، ولم نرهقها بالمناقشات النظرية أو المماحكة باسم القواعد المسرحية، وفضلنا أن يكون مسلكنا تجاهها انطباعيا بنائيا ينزع إلى التحليل والإكمال، إعانة للكاتب المسرحى فى محاولته التالية، وتعميقا لإحساس المشاهد بالمعانى التى لا يهتدى إليها بسهولة(٥٩).

فالكاتب هنا يعى تماما رسالة النقد، لكن كيف يكون المسلك/ المنهج تجاه العملية النقدية انطباعيا وبنائيا فى آن؟! وهل يمكن أن يجتمع الضدان المنهجيان هنا؟ فالبنائية قامت على أنقاض كل ما هو ذاتى وانطباعى، وكل ما هو خارج النص. ثم هل يضير الناقد المسرحى أن يقوم بدور الوسيط والمرشد بين العمل المسرحى والجماهير، مستخدما القواعد المسرحية الميسرة التى ليست أصلا لغزا من الألغاز يمكن أن يضل معها الكاتب أو الجمهور؟

إن حضور البعد التاريخى وهيمنته على كتابات محمد حسن، وإيثار تحليل المضامين المسرحية على شكل ملخصات، قد أدى إلى غياب البعد النقدى برغم ملاحظاته النقدية المهمة والمبثوثة عرضا فى غمار هذه الكتابات التاريخية والأدبية، الأمر الذى أثبته كاتب آخر، من قبل، هو إبراهيم غلوم، عندما أشار إلى أن «تجربة الدكتور محمد حسن عبد الله فى نقد التجربة المسرحية فى الكويت»، على حد تعبيره، قد لعبت دورا كبيرا فى توثيق التجربة، والتأريخ لها، والتعريف بها، غير أن:

الجانب الذى افتقرت إليه تجربة محمد حسن عبد الله هو دورها فى الاستبصار المعرفى، ومعالجة الكليات النظرية بآفاق تتجاوز قشرة التجربة المسرحية الراهنة بما هى عليه من عشوائية فى كثير من الأحيان، إن الحس التاريخى/ التوثيقى لم يفسح المجال كاملا

لإذكاء النظام المعرفى الذى يمكن للدكتور أن يلعبه خلال فترة تقارب العشرين سنة قضاها معايشا للوضع الثقافى فى الكويت. لقد تحولت كلمة «النقد» عند محمد حسن عبد الله إلى «وثيقة» بدلا من أن تكون رأيا حرا، وتحولت إلى قرارات وصيغ وأحكام بدلا من أن تظل قرينا للنص بنبوءاته وخفقاته وتحولاته(٦٠).

ويدخل فى هذه الدائرة، أى دراسة الحركة المسرحية من منظور تاريخى أيضا، كتاب (الحياة المسرحية فى قطر ـ دراسة سوسيولوجية وتوثيق) للكاتب حسان عطوان. وعندما نمضى لقراءة الكتاب، والوقوف على ما ينطوى عليه من رؤية نقدية عمادها المنهج الاجتماعى، أو السوسيولوجى على حد تعبيره، لا نجد له أثرا يذكر إلى جانب طغيان الدراسة التوثيقية من منظور تاريخى. وهكذا أيضا يهيمن المنظور التاريخى على الكتاب، بل إن المؤلف حين يفرد فصلا صغيرا فى هذا الكتاب الكبير عن النقد المسرحى فى قطر فى إحدى عشرة صفحة (٦١) من كتابه الضخم (٤٤٧صفحة)، يأخذ هو نفسه عليها أنها حركة نقدية يغلب عليها النقد الصحفى المنفعل، والجارح، والشخصى، كما يقول، فضلا عن حرج النقاد من إبداء رأيهم الصريح إيثارا للسلامة، وكسبا لود الأصدقاء، «بدلا من تربية الأعداء» على حد تعبيره، مشيرا فى الوقت ذاته إلى دخول غير المتخصصين فى ساحة النقد المسرحى، فجاء نقدهم أقرب إلى «التهريج» على حد تعبيره أيضا، فضلا عن غياب النص المسرحى، ومحاولة بعض النقاد أن يكونوا منهجيين وعلميين ، وأن يتوسلوا بمقاييس النقد الأكاديمى لمسرحيات لاتصمد فى مواجهة النقد المنهجى. وسواء اختلفنا مع هذا الناقد أو اتفقنا، فإنه بدوره قد آثر السلامة، واكتفى بسرد نماذج من المقالات الصحفية النقدية، وترك تقويمها سلبا أو إيجابا لقارئى الكتاب، دون أن يتطوع هو لتفسير هذه الآراء، أو نقدها، وتقييمها، وكذلك كتاب (المسرح البحرينى ـ التجربة والأفق) ١٩٢٥ ـ ١٩٧٥ للناقد/ الشاعر قاسم حداد، لكونه: «رصدا لتضاريس الأرض التى تنطلق منها التجربة المسرحية المعاصرة فى البحرين، وهو فى ذات الوقت دعوة لدراسة المعطيات التى طرحتها هذه التجربة منذ البدايات الأولى»(٦٢).

ويشير الكاتب صراحة برغم خلابة العنوان الفرعى «التجربة والأفق» إلى أن دراسته لا تطمح إلى تقديم أطروحات نقدية نهائية فى مجال تناولاتها(٦٣)، والحق أن الكتاب لا يقدم أطروحات كما يقول المؤلف، لكنه يقدم ملاحظات نقدية هنا وهناك لاتشكل منهجا، ولا تقيم رؤية نقدية، أمام طغيان المعالجة التاريخية للتجربة المسرحية البحرينية.

ومن الجدير بالذكر أن قاسم حداد، فى هذا الكتاب، يؤكد مرارا أن النقد الأدبى فى البحرين لم يتمكن من موازاة الحركة المسرحية، ولم يستوعب همومها وتطلعاتها فنيا وفكريا، ومادام النقد عاجزا عن التعبير عن جوهر حركة الأدب، فمن المتوقع أن لا يتوفر النقد المسرحى الذى يسهم بفعالية حقيقية فى الحركة المسرحية الراهنة على حد تعبيره(٦٤)، ويرى أيضا أن ما كتب لا يعدو كونه متابعات صحفية، وأنها متابعات سطحية فى أغلب الأحيان لاتنم عن معرفة بفن المسرح، وأنها انطباعات مزاجية عابرة(٦٥).

ب ـ النقد المسرحى من منظور (سوسيولوجى):

يعد هذا الاتجاه النقدى أكثر الاتجاهات شيوعا بعد الاتجاه التاريخى، فإذا كانت التجربة المسرحية فى الخليج تجربة وليدة استأثرت بالجانب التوثيقى لها، فإن معظم العروض المسرحية كانت تعالج قضايا اجتماعية، من جراء الطفرة الحضارية، الأمر الذى جذب النقاد إلى قراءتها من منظور سوسيولوجى.

وربما كان إبراهيم غلوم من النقاد الأوائل ـ على مستوى الخليج العربى ـ الذين حصلوا على درجة الدكتوراه فى الأدب المسرحى، من هذا المنظور السوسيولوجى، من تونس عام ١٩٨٣، وذلك فى دراسته التى نشرها فى سلسلة عالم المعرفة بالكويت سنة ١٩٨٦ تحت عنوان (المسرح والتغير الاجتماعى فى الخليج العربى، دراسة فى سوسيولوجيا التجربة المسرحية فى الكويت والبحرين). وتجربة غلوم تجد جذورها أيضا فى كتابه الآخر (ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين) الذى صدر فى عام ١٩٨٢، وهى الدراسة التى

أعلن فى مقدمتها أنها لا تطمح إلى تحقيق «ميلاد الناقد» الخليجي، فـــى حياتـــنا المسرحية [٦٦]، فضلا عن كونها فى الأصل كـمـا يقـول ليست، إلا سلسلة من الدراسات كتبت فى فترات زمنية متباعدة بعض الشئ، إلا أنها تنطلق من مـواقف واضـحـة، وتعـتـمـد أسلوبا لا يخلو من الملامح العلميـة التى لابد من الإشـارة إليـهـا. فـهى دراسات تعنى بالظواهر التى لا يقصد منها الصور الخارجية التى تبدو ظاهرة للعيـان، أو المشاهد، بل إنهـا الظواهر التى تشكل أعـصـابا داخلية للتجربة المسرحية. ولمفهوم الظاهرة فى تقديرنا علاقة تفضى بنا نحو سوسيولوجية الفن والمسرح بوجه خاص؛ لأن الشكل الفنى له إرثه الاجتماعى المتوغل فى بناء المجتمع، وأنساقه المختلفة. فالظاهرة مجموعة علاقات اجتماعية، أو فنية متشابكة معقدة غاية فى التعقيد، إنها سياق متكامل من هذه العلاقات، يجعل منهـا علامة، أو مؤشرا، أو موقفـا يتخلق بصورة جماعية وليست فردية، لدرجة يكون فيها النقد ـ حين ينطلق من رصد الظاهرة ـ أقدر على الإمساك بالعمل الفنى فى حالة سوسيولوجية متفاعلة ؛ بمعنى أنه يتمثل علاقة الإخصاب الأولى التى تكون بين المجتمع والعمل الفنى.[٦٧]

فى هذا الكتـاب يحدد غلوم غـايته قـائلا: «إن غاية هذا الكتاب نقدية بمعنى تأصيلية»[٦٨]. والتـأصيل عند غلوم يعنى تأصيل القيم الفنية والفكرية فى حياتنا المسرحية، وأدواته فى ذلك التـأصيل هى المنهج السوسيـولوجى، وهو المنهج الذى نضج فى كـتـابه السـابق ـ أعنى المسرح والتـغـيـر الاجتماعى ـ إيمانا منه بأن التغير فى مجتمع الخليج العربى بدأ يخلق للتـجـربة المسـرحـيـة طابعـا سـوسيـولوجيـا أو سيميولوجيا[٦٩]»، يتـميز بتشابكه العضوى مع الظرف التاريخى لحركة التغيير[٧٠]، فى عبارة تفصح عن توسله منهجيا بالنظرية الواقعية الاشتراكية. يقول غلوم فى مقدمة هذا الكتاب:

> تنطوى هذه الدراسة على محاولة ظاهرة للتقدم بتفسير سوسيولوجى للتجربة المسرحية فى الخليج العربى (الكويت والبحرين)، مـعـتـمـدة على عاملين أساسيين:

الأول؛ ينطلق من أن هذه التـجـربة المسـرحـيـة ليست مـجرد انعكاس طبيـعى للـموضـوعات الاجتماعية، أو السياسية، أو الاقتصادية، وإنما هى انعكاس موضوعى لها يستهدف الربط بين عناصـر العـمل المسرحى، وعـلاقـات الواقع التاريخى فى سياق يلتهب بالحقيقة الجوهرية، ويستكشف «النموذج» أو «النمط» ليس باعتباره صـفـة جـامـدة، أو قـانونا ثابتـا، وإنما باعـتـبـاره مستودعا للوعى الجمعى أو الرؤية الكلية للواقع.

الثـانى؛ يـبحث فى عـلاقـة الصـور والأفكار، أو الأشكال والمفـاهيم بحـركـة التـغـيـر البنائى فى مجتمع الخليج العربى، فى محاولة للاهتداء إلى كيفـية تولدها وتطورها على نحو يجعل للشكل المسرحى (وليس مـضـمـونه فـحـسب)أعـمـاقـا سوسيولوجية، لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون خارجة عنه، وإنما لا مناص من أن تكون مفتاحا لمستغلقاته الداخلية، وقد وجدنا الأرضية الصـالحـة للبـحث على ضـوء ذلك المنهج فى الربط بين التجربة المسرحية، وحركـة التـغـيـير الاجتـمـاعى فى الخليج العربى لما فى هذا الربط من التخصيص والإثبات. تخصيص للحـقـائق الموضـوعـيـة، أو الجـوهرية فى حـركـة تـتـسم بالشمول، والحتمية، وهى حركة التغيير وإثبات لخصوبة الوعى الإرادى ـ الجمعى بحركة التغير فى الشكل المسرحى. ولا مراء فى أن البحث عن العلاقة الجدلية بين المسرح والبنية الاجتماعية يقود إلى الخوض فى طبيعة المشكلة الأولى فى سوسيولوجيا المسرح، وهى تحديد نوع العلاقة التى تنشأ بين ظهور المسرح وبنيته الاجتماعية المتطورة، كـمـا تنبـهـت لذلك بعض الدراسات المنهجية الجديدة فى سوسيولوجيا الرواية..

وإبراهيم غلوم يشير بذلك إلى مذهب «لوسيان جولدمان» حول العلاقة بين الشكل أو النوع الأدبى وبنيته الاجتماعية فى كتابه (من أجل سوسيولوجيا الرواية)[٧١].

وأيا ما كان الرأى فى النتائج التى توصل إليها إبراهيم غلوم، فإنه بذلك يكون أول ناقد مسرحى خليجى يصدر فى رؤيته النقدية عن منهج واضح محدد، بعيدا عن السرد التاريخى، أو الوصف الخارجى، اللذين غلبا على الكتب السابقة فى مجال النقد المسرحى الخليجى. وكان إبراهيم غلوم أمينا مع منهجه، مخلصا له، غير أنه لم يقع فى «الأدلجة»، فيقرأ النصوص المسرحية بمقولات سابقة، أو جاهزة يحاول أن يفرضها فرضا عليها وهذه نقطة تحمد له. بالرغم من اختلافنا معه فى بعض النتائج التى توصل إليها، ومنها حتمية ميلاد النوع الأدبى استجابة لبنيته الاجتماعية أو «الحتمية الدرامية» كما يسميها[٧٢]، فهى فى رأينا مسألة فيها نظر. ومنها انتقائية الأعمال المسرحية.. نعم، لقد وازن إبراهيم غلوم بذكاء شديد، بين رؤيته الإيديولوجية واختيار النصوص المسرحية التى تتفق مع هذه الرؤية، خاصة حين تحدث عن الدراما الاجتماعية التى تهدف إلى «إعلان الثورة الشاملة على النظام الأسرى التقليدى فى مجتمع الخليج العربى، وإلهاب ظهر رموزها بالضربات الموجعة»[٧٣]، ثم حين تحدث عن المسرح السياسى ورموز السلطة القاهرة فى مجتمع الخليج العربى تحقيقا للديمقراطية الغائبة[٧٤].

إن التفسير الذى يعتمده إبراهيم غلوم ـ كما يقول ـ يعتمد على رؤية تحدد العلاقة بين الأدب والمجتمع. فالواقع المادى (علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج = البناء التحتى) يعكس وعيا يتمثل فى الفكر والأدب والفن والثقافة والقانون.. إلخ، ويسمى البناء الفوقى، وأى تغيير يطرأ على بناء الاقتصاد يقود إلى تغيير فى الرؤية لمفاهيم اللغة والقيم والأخلاق والمجتمع كما هو معروف فى جدلية هذه العلاقة، وحيث إن نشأة الأعمال الفنية والمسرحية هى انعكاس موضوعى للواقع الاجتماعى فإن المسرحية لن تنفصل عن الواقع الذى أنتجت فيه[٧٥].

إننا نسوق هذا التفسير لأنه أيضا سيجذب عددا من الباحثين الآخرين، فيعتمدون القراءة السوسيولوجية للحركة المسرحية فى بلدان أخرى من بلدان الخليج، كما هو الحال فى كتاب (الحياة المسرحية فى قطر، دراسة سوسيولوجية وتوثيق) لمؤلفه حسان عطوان، وهو كتاب سبق أن أشرنا إليه فى الاتجاه التاريخى لغلبة الجانب التوثيقى/ التاريخى على الجانب النقدى/ الاجتماعى.. هذا الجانب السوسيولوجى فى الدراسة لم يستغرق سوى (٥٠) صفحة من حجم الكتاب (٤٤٧ صفحة)، جاء بمثابة مدخل للكتاب تحدث فيه عن الحياة المسرحية فى قطر من وجهة نظر سوسيولوجية. لكنه ـ أى المؤلف ـ لم ينته إلى نتائج ذات بال؛ لأن المنظور السوسيولوجى عنده لا يعدو أن يكون بمثابة التفسير الاجتماعى للعلاقة بين الأدب والمجتمع بالمعنى التقليدى القديم، وسرعان ما انطلق بعد هذه الصفحات لتوثيق الجانب التاريخى على مدى الكتاب كله بعد ذلك.

أما على مستوى الكويت، فثمة كتاب يعتمد التفسير الاجتماعى بالمعنى السابق هو كتاب (القضية الاجتماعية فى المسرح الكويتى) لوليد أبو بكر، حيث ينقسم الكتاب إلى قسمين، أحدهما عن المسرح والتغيير الاجتماعى فى الكويت، والآخر عن القضية الاجتماعية فى مسرحيات عبدالعزيز السريع. والمؤلف هنا ينحو منحى اجتماعيا فى تفسير الظاهرة المسرحية، ويركز على القضايا الاجتماعية، لا من المنظور السوسيولوجى الذى توسل به إبراهيم غلوم، ولكن من حيث إن النص المسرحى وثيقة اجتماعية، راصدة للواقع الاجتماعى، وليست انعكاسا موضوعيا له بالمعنى السوسيولوجى.

جـ ـ الاتجاه التفسيرى التكاملى والدراسات التحليلية:

عمد بعض النقاد إلى وصف دراساتهم النقدية بأنها دراسات تحليلية، على اعتبار أن دراساتهم مقصورة على النصوص الأدبية لا العروض المسرحية؛ لأن كثيرا منها لم يشاهدوه وإنما أتيحت لهم قراءة النصوص المسرحية فقط. وهذا النوع من الكتب يقتصد بالدراسة التحليلية ـ الدراسة التفسيرية ـ باعتبارها ـ عندئذ عملا نقديا. ومن أشهر الآثار النقدية فى هذا التيار أو الاتجاه (المسرح السعودى ـ دراسة نقدية)١٩٩٢ لنذير العظمة، وهو كتاب جيد تبنى مجموعة من المناهج فى تبيان منهجه التفسيرى أو التحليلى، فقد

استعان بالاتجاه التاريخى فى الأبواب الثلاثة الأولى، ثم بالاتجاه السوسيولوجى دون تجاهل الأبعاد النفسية، والفكرية، الاجتماعية، والاقتصادية، وذلك فى الباب الرابع. ثم اختتم كتابه بدراسة الأقنعة الدرامية المتنوعة، بدءا بقناع الذات فى المونودراما (الدراما ذات الصوت الواحد)، مرورا بقناع التاريخ وقناع الفلولكور والموروث، وانتهاء بقناع الرمز. ويفصح نذير العظمة فى نهاية كتابه عن منهجه التفسيرى، أو بالأحرى بهذه القراءة النقدية بقوله:

هناك قراءات ومناهج كثيرة يعرفها الدارسون، أما أنا ففضلت أن أقرأ «النص فى المجتمع والمجتمع فى النص»، وتفاعلهما الجلى. فالشرائح الفنية، والاجتماعية، والاقتصادية متداخلة متفاعلة، واعتبرنا المسرح مع دوفينو مظهرا من مظاهر الخبرة الجمعية والجمال جزءا منها دون أن تتخلى عن تشريح البنية الدرامية، وفرز عناصرها الخفية والظاهرة ودلالاتها، وتشابك سياقاتها، ودون أن تتخلى أيضا عن التحقيق التاريخى متى استوجب البحث ذلك منا، ولا عن الأحكام المعيارية التى يمارسها النقد. وخصصنا الرمز، والفولكلور، والأسطورة باهتمام بالغ. فاكتشفنا جوهر المجتمع من خلال النص، وجوهر النص من خلال المجتمع، بنزعة معرفية لدور التقنية الدرامية الوافدة فى المجتمع السعودى، ودلالاتها النفسية الاجتماعية، ودراستنا ليست وصفية، وإنما توسلت بالوصف، ولا تاريخية تسجيلية وإن استخدمت التوثيق، ولا تحليلية مقارنة وإن قامت بالتحليل والمقارنة، ولا معيارية، برغم أننا أجرينا أحكاما فى هذا الإطار لاسيما علاقة المضمون الفكرى الاجتماعى الفنى بالأشكال والتقنية الدرامية وعلاقاتها به. لكننا من خلال ذلك كله سبرنا الظاهرة المدروسة وكوننا رؤية كلية عنها وصورة موحدة باستنباط الأجزاء وقمنا بتفسيرها فى السياقات المصاحبة. ولست خجولا من نزعتى التكاملية أو الجشطالتية فى هذه الدراسة للحصول على بصيرة ثاقبة فيها. وجمع مناهج الدراسة المتعددة فى منهج واحد(٧٦).

إن الكتاب الآخر فى هذا المجال، أعنى الدراسات التحليلية، هو كتاب (الضحك وكوميديا النقد الاجتماعى فى مسرح محمد الرشود ـ دراسة تحليلية) للناقد أحمد العشرى (١٩٩٤). وإذا كنا قد أخذنا من قبل على هذا الكتاب طابع المبالغة، والمجاملة من تضخيمه لما أسماه الناقد «ظاهرة محمد الرشود»، فإن ذلك لا يقلل كثيرا من القيمة العلمية للكتاب ولا سيما فى جانبه التنظيرى، فإن الجانب التنظيرى فى الكتاب يعكس ثقافة نقدية مسرحية واسعة للعشرى، غير أننا نأخذ على هذا الكتاب فى جانبه التطبيقى، أنه ارتقى بنصوص الرشود، ليس إلى درجة الظاهرة فحسب،بل الظاهرة التى تستحق التنظير. ونحن نعتقد أن مسرح الرشود لم يستو نضجا بعد، فالكاتب لا يزال قادرا على العطاء. وإذا كان مسرح محمد الرشود يشكل ظاهرة فنية كما يقول أحمد العشرى، فإنه من حقنا أن نسأله عن ماهية هذه الظاهرة؟ وما أبعادها؟ ومن الذى تأثر بها من بعد من الكتاب الكويتيين والخليجيين؟ إلى غير ذلك من تساؤلات ناقدة.

هذه هى أهم الاتجاهات النقدية المسرحية السائدة فى الكتابات الأدبية والنقدية المتعلقة بالخطاب المسرحى فى منطقة الخليج العربى، لعلنا لاحظنا طغيان التيار التاريخى ثم الاتجاه الاجتماعى، ولا تزال التيارات النقدية الأخرى لم تعرف بعد طريقها فى المؤلفات والكتابات النقدية السائدة وذلك بالقدر الذى عرفته فى نقد الشعر خاصة.

د ـ قضايا خاصة:

ينبغى الإشارة فى نهاية البحث، ولو بشكل موجز، إلى أهم القضايا التى أثارها الخطاب النقدى فى الأدب المسرحى وهى: قضية اللغة المسرحية بين الفصحى والعامية، وقضية استلهام الفولكلور والموروث الأدبى والتاريخى، وقضية أزمة النص المسرحى، بين التأليف والترجمة والاقتباس، وقضية غياب النص المسرحى أحيانا، وهى قضايا لفتت نظر معظم كتاب النقد المسرحى، مثل إبراهيم غلوم فى كتابه (ظواهر

التجربة المسرحية فى البحرين)، وقد ناقشها غلوم مناقشة جادة، وكذلك محمد مبارك بلال فى كتابه (مقالات فى النقد المسرحى)، و محمد مبارك الصورى فى كتابه (الأدب المسرحى فى الكويت)، وغيرهم من الكتاب. وهى جميعا قضايا احتمالية وفيها وجهات نظر متعددة، وللنقاد والكتاب والمبدعين حق اختيار واحدة منها، ولا معنى لتدخلنا هنا فى تقييمها، ومن ثم اكتفينا بالإشارة إليها فقط!

ويلفت النظر أيضا أن مشكلة «القالب المسرحى» لم تشغل بال النقاد. فلم يتحدثوا عنها، كما أنهم اتخذوا موقف الصمت من المسرح التجارى، رغم أنه يشكل عائقا فنيا أمام ازدهار الحركة المسرحية بوجه عام. ومما يلاحظ ـ أخيرا لا آخرا ـ أن هموم المسرح الخليجى، هى عينها هموم المسرح العربى بوجه عام مع الفارق التاريخى والفنى فى التجربتين، التجربة الخليجية والتجربة العربية.

خلاصة:

إن الناقد المسرحى فى منطقة الخليج العربى لا يزال عملة نادرة، والناقد الحقيقى بالضرورة عملة نادرة، أعنى الناقد المسرحى القادر على حمل مسؤولياته الجسيمة، الناقد القادر على أن يقدم لجمهور المسرح طرائق فى التفكير والتمحيص والتدقيق، تدله على أجزاء العمل الفنى، وعلى استقرائها من ثنايا العمل الفنى، وعلى تفسيرها والكشف عن دلالاتها الرمزية، بعبارة أخرى يرشد المشاهد إلى الرؤية النقدية وإلى التعامل النقدى مع العروض المسرحية، بخاصة فى مجتمع كالمجتمع العربى فى الخليج، حيث تتفشى الأمية الفنية بعامة والمسرحية بخاصة. هذا الناقد/ الدليل يستمد تأثيره من مشاركته فى عملية الإبداع، وفى إرسائه القواعد العلمية لدراسة المسرح، وفى خلقه المتفرج الناقد، وفى تأسيسه سياسة ثقافية فنية متفتحة وأصيلة. إن الناقد المسرحى فى منطقة الخليج العربى لم يقم بعد بهذا الدور، فلا يزال تابعا، ويدور فى فلك النقد الصحفى، أو النقد الكلاسيكى المعنى بتلخيص النص المسرحى، أو الاكتفاء بوصف العرض، ومن ثم ظلت ممارساته النقدية غير مؤثرة أو فعالة، وهو فى أحسن الأحوال راصد تاريخى، أو اجتماعى للحركة المسرحية فى الخليج. إن الناقد المسرحى، فى أبسط تعريفاته، هو ذلك الشخص الذى يقوم بتحليل وتقييم نص درامى أو عرض مسرحى، مستخدما فى ذلك منهجا للتحليل والتقييم [٧٧]، وبقدر ما يكون المنهج الذى يتوسل به منهجا معاصرا، يكون الخطاب النقدى معاصرا، وهو ما نفتقده فى خطابنا النقدى المسرحى، فأغلبهم يتوسل بمناهج باتت اليوم تقليدية أو كلاسيكية.

إننا لا نملك ـ حتى الآن ـ ناقدا حقيقيا يعرف كيف يتعامل مع العرض المسرحى فى منطقة الخليج العربى، يعتمد منهجا نقديا معاصرا كالمناهج والنظريات اللسانية ـ فى فهم مورفولوجية أو شكلية النص (المقاربات اللسانية)، أو يعتمد على العلوم الاجتماعية فى قراءة النص (المقاربات السوسيولوجية)، أو العلوم النفسية (المقاربات السيكولوجية)، أو العلوم النفسية والسيكولوجية معا (المقاربات السيكوسوسيولوجية)، أو الدراسات السيميوطيقة (المقاربات العلاماتية) للكشف عن سيميوطيقا النص والعرض، بل سيميوطيقا (وسوسيولوجيا) الجمهور والمسرح أيضا، فضلا عن المقاربات الإيديولوجية. لهذا لا غرو أن نفتقد وجود الناقد القادر على طرح إشكاليات المسرح الخليجى طرحا علميا، ابتداء من إشكالات الشكل والمضمون فى المسرح، ولغة المسرح، والاقتباس والترجمة للمسرح والمؤثرات العربية والأجنبية، ودور العاملين فى إعداد العرض المسرحى، والعلاقة بالتراث، وتحديد مفهوم التراث وغيرها من الإشكاليات الحادة التى يفرضها الخطاب العربى فى المسرح بمنطقة الخليج على ناقده، فيبادر إلى التصدى لها، وتصبح من مسؤولياته ومهامه.

ومن اللافت للنظر أيضا غياب النقد المسرحى فى مجال مسرح الطفل. إن مسرح الطفل، كما نعرف، لا يقل قيمة عن مسرح الكبار، ولدينا فى الكويت والبحرين ودولة الإمارات العربية المتحدة، تجارب لا بأس بها فى هذا المجال. ومع ذلك تجاهلها الخطاب النقدى الأكاديمى، باستثناء بعض المقالات التى يمكن أن تندرج فى نطاق النقد الصحفى المنهجى مثال ذلك أربعة مقالات لمحمد مبارك بلال نشرها فى كتابه (مقالات فى النقد المسرحى)[٧٨]، عرض فيها لأربع مسرحيات استغرق العرض صفحة ونصف لكل

مسرحية من المسرحيات التى عرضت على مسرح الطفل فى الكويت.. (مسرحية ليلى والذئب)، وهى النموذج الأحسن لمسرح الأطفال الغنائى، ثم مسرحية (الإنسان الآلى)، ثم مسرحية (البساط السحرى)، ثم مسرحية (سلاحف النينجا والنموذج الجاهز). بالرغم من هذا العرض الموجز الذى قدمه محمد مبارك بلال، فإن هذه الكتابة المكثفة من أنضج الكتابات النقدية المسرحية فى مجالها.

إننا، بالطبع، لا نريد أن نقلل من شأن هذا الدور النقدى الذى لعبه نقاد المسرح فى الخليج العربى، ولا من تلك الكتابات النقدية الجادة - على ندرتها - ذلك أن معظمهم غير متخصصين، شأنهم شأن كثير من النقاد المسرحيين العرب، وليسوا من أهل المسرح، وإنما أتوا إلى النقد المسرحى من اختصاصات مختلفة فى الجامعات، اختصاصات أهلتهم - نسبيا - بما فتحت أمامهم من آفاق، وأتاحت من فرص ليكتبوا النقد المسرحى. إن معظم النقاد الأكاديميين - فى منطقة الخليج العربى - هم من أساتذة الأدب والنقد فى أقسام اللغة العربية وآدابها، حيث النص المسرحى لا العرض المسرحى جزء محدود من اهتماماتهم، وهذه حقيقة لا ينبغى أن نخجل من تسجيلها.. وقليل منهم هو الذى يمتلك ثقافة مسرحية موسعة تسمح له بالحكم على العرض المسرحى، نقدا وتقويما وتوجيها. وليس مجرد سرد وصفى/ تاريخى لنشأة الحركة المسرحية، وبيان كتابها وتلخيص لأشهر نصوصهم. إننا نحتاج اليوم إلى النقد الذى يرقى إلى درجة السؤال، بعدما ظل النقد طويلا - فى هذه المنطقة - مجرد جواب، تابع للفن المسرحى، وليس رائدا له كما ينبغى أن يكون.

الهوامش والمراجع

(١) يذهب جابر عصفور إلى أن الكلمة بالرغم من أن لها جذورا وأصولا قديمة فى أدبنا العربى، إلا أن المفهوم الذى تتعامل معه هذه اللفظة حديث. وما تشير إليه من دلالات تجعلها دخيلة ومن قبيل الاصطلاحات المعربة وقد أضفت هذه الدلالات على بعض المعانى الأخرى، كالسرد والعرض والخطبة الطويلة نسبيا .. إلخ. ثم الموعظة والخطبة المنمقة والمحاضرة والمعالجة البحثية، وأخيرا اللغة من حيث هى أفعال أدائية لفاعلين، وممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعى وتنفعل به بواسطة اللغة. ويؤكد جابر عصفور على هذا الجانب الأخير من أن الخطاب هو اللغة فى حالة فعل، ومن ثم هى ممارسة تقتضى فاعلا، وقد تقترن هذه اللغة بمعالجة بعض موضوعات المعرفة: مقال بعنوان: «خطاب الخطاب»: **مجلة العربى فى** : ١٩٩٥/٦/٢١، كما يمكن الرجوع حول أنواع الخطاب ومستوياته المختلفة إلى المراجع التالية: **الخطاب الروائى**: ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، ص ٩١ وما بعدها / ط ١١ - ١٩٨٧، - وصلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص** : عالم المعرفة، ص ٧١، ١٦٤، ١٩٩٢ - الكويت.. ومحمد عابد الجابرى: **الخطاب العربى المعاصر: دراسة تحليلية نقدية**، ط٤/ ١٩٩٢ - مركز دراسات الوحدة العربية.

(٢) راجع بتفصيل عن مجىء العريض للبحرين وأثره فى التجربة المسرحية، وتحليل المسرحيتين، وربطهما بمسرحيات الشاعر عبد الرحمن المعاودة - مسرحية **سيف الدولة** - ١٩٣٩، ومسرحية **عبدالرحمن الداخل** ١٩٣٦، عند كل من إبراهيم غلوم فى كتابه: **ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين** ص ١ - وما بعدها: ١٩٨٢، وعند قاسم حداد : **المسرح البحرينى التجربة والأفق**: ص ١٤ وما بعدها ١٩٨٠ البحرين، وكذلك منى غزال: **إبراهيم العريض بين مرحلتى الكلاسيكية والرومانسية**، ص ١٣ - ٤٥.

(٣) إلى جانب تجربة العريض فى المسرح، فهناك عبد الرحمن المعاودة الذى كتب شعرا مسرحية: سيف الدولة، ومسرحية **عبدالرحمن الداخل**، وكذلك الشاعر حسين عبدالله سراج الذى يذكر عبدالرحمن فهد الخريجى، أنه كان رائدا وناضجا فى التأليف المسرحى منذ عام ١٩٣٦. ولكنه يذكر مسرحياته الشعرية التى بعناوين تسبق التاريخ الذى يذكره. فمسرحية **الظالم نفسه** عام ١٩٣٢، ومسرحية **جميل بثينة** عام ١٩٤٢، **وغرام ولادة** - أصدرتها دار المعارف بمصر عام ١٩٥٢م. راجع كتاب **نشأة المسرح السعودى**، ٤١ - ٤٢.

(٤) يمكن ملاحظة الاختلاف البين فى هذه البدايات، فمحمد مبارك الصورى يشير إلى تجربة الشيخ عبدالعزيز الرشيد التمثيلية المبكرة فى أوائل العشرينيات فى هذا القرن، ويشير إلى المحاولة الثانية التى جاءت فى كتاب **كنت أول طبيبة فى الكويت** للسيدة حليمة كالقرللى التى يذكر عنها أداء دور تمثيلى صغير فى رواية للأطفال فى بيتها، ودعت إليها المعتمد السياسى البريطانى الكولونيل مور وزوجه، لمشاهدة ذلك الفصل التمثيلى وكان بين عامى ١٩٢٢ - ١٩٢٩.

كما يرى أن أول عرض مسرحى فى البحرين كان فى عام ١٩١٩، ويعارضه مجموعة من الكتاب فى هذه البداية من أمثال إبراهيم غلوم فى كتابه: **ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين** - راجع محمد مبارك الصورى: محمد النشمى الفنان الرائد وارتجالية المسرح - مجلة **البيان** ص ٨٣ وما بعدها، العدد ٢٢٩ - أبريل ١٩٨٥.

ويشير محمد حسن عبدالله إلى عرض تمثيلى فى المدرستين المباركية فى الكويت عام ١٩٣٨، وإلى الحفل الافتتاحى الذى قدم فيه تمثيلية قصيرة عام ١٩٢١ - راجع محمد حسن عبدالله : **المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء**، ط ١٤٧، وما بعدها - دار الكتب الثقافية ١٩٧٨.

(٥) كانت بداية المسرحيات فى الكويت بعناوين: **إسلام عمر، وفتح: ... إلخ.** وكانت فى البحرين: **مجنون ليلى، وقيس ولبنى، وكليوبترا،وعبدالرحمن الناصر، الخليفة العباسى موسى الهادى وشهيد الراية العربية**، ومسرحية **هجرة الرسول** صلعم، **ونخب العدو**، وتناول القضية الفلسطينية عام ١٩٤٨، **والحجاج بن يوسف**، و **ولادة وابن زيدون**، و **العباسة أخت الرشيد**، وفى دولة الإمارات مسرحية **وكلاء صهيون**، التى أثارت المعتمد البريطانى آنذاك، وكذلك كانت نشأة الفن المسرحى فى كل من قطر، وعمان، والمملكة العربية السعودية، إضافة إلى المراجع السابقة - راجع:

مبارك الخاطر - **المسرح التاريخى فى البحرين** - الفصل الأول ص ١٣ - وما بعدها، وعبدالرحمن فهد الخريجى: **نشأة المسرح السعودى**: ص ٣٧ وما بعدها، وعبد الإله عبدالقادر **تاريخ الحركة المسرحية فى دولة الإمارات العربية المتحدة**.

(٦) محمد مبارك الصورى: محمد النشمى الفنان الرائد وارتجالية المسرح: مجلة **البيان**: ص ٤٩ العدد ٢٢٩ - ١٩٨٥.

(٧) خالد سعود الزيد: **المسرح فى الكويت - مقالات ووثائق**: ٣٧ - ٣٨.

(٨) **المسرح فى الكويت**: ص ٧٣ وراجع أيضا، على الراعى: **المسرح فى الوطن العربى** ٣٩٧ وما بعدها.

(٩) **المسرح فى الكويت**: مرجع سابق، ص ٤٧ وما بعدها، وراجع أيضا على الراعى مرجع سابق، ٣٩٨ وما بعدها.

(١٠) المسرح فى الكويت : مرجع سابق، ص ٧٤، على الراعى: مرجع سابق ٣٣٩ و ٤٠٠.

(١١) **المسرح فى الكويت**: مرجع سابق، ص ٣١١ وما بعدها، و على الراعى: مرجع سابق ٤٠١ - ٤٠٢.

(١٢) انظر على سبيل المثال: على الراعى: **المسرح فى الوطن العربى**.

خالد سعود الزيد: **المسرح فى الكويت مقالات ووثائق**.

محمد حسن عبدالله: **الحركة الأدبية والفكرية فى الكويت**.

محمد حسن عبدالله: **المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء**.

محمد مبارك الصورى: **الأدب المسرحى فى الكويت** وغيرها من المراجع.

(١٣) وليد أبو بكر: **النقد المسرحى فى الصحافة**، ص ٤.

(١٤) بول شاؤول: **النقد المسرحى فى الصحف**، ص ٥.

(١٥) لمزيد من التفصيل انظر : المرجع السابق، ص ٨.

(١٦) وليد أبو بكر: مرجع سابق ص ٤، ص ٨، ص ٩.

(١٧) مجلة **البعثة الكويتية**، العدد الأول، السنة الثالثة، ٢٩ : ٤٩.

(١٨) مجلة **البعثة الكويتية**: العددان ٩، ١٠، نوفمبر - ديسمبر ١٩٥١م، وراجع ذكر المسرحية الأولى عند خالد سعود الزيد فى كتابه: **مسرحيات فى المجلات الكويتية**: ص ٦١. أما لتحليل النصين فيمكن الرجوع إلى بحث: **أهم ملامح النقد المسرحى فى الكويت إلى سنة ١٩٨٠**: لعبدالعزيز الفياض من ص ٣٢ إلى ص ٤١.

(١٩) راجع أعداد مجلة **الدوحة**: المجلة الشهرية الثقافية الجامعة الصادرة عن وزارة الإعلام بدولة قطر. وما شاكلها من مجلات شهرية فى دول الخليج العربى.

(٢٠) راجع أعداد مجلة **الكويت**: المجلة الشهرية الجامعة الصادرة عن وزارة الإعلام بدولة الكويت وما شاكلها من مجلات شهرية أخرى فى بقية الدول الخليجية.

(٢١) فوزية مكاوى : جريدة **القبس**: العدد ٥٧٩٢، ٦ : ٢٧.

(٢٢) عارف قياسة: **شمعة على الدرب**،٢٠، ص ٢١، ١٩٨١م.

(٢٣) بول شاؤول : جريدة **القبس**، ٧١٥٥، ٢١ : ١٨، مايو ١٩٩٣م.

(٢٤) مجلة **الرولة**: العدد ٢، ١١، ١٩٨٠م.

(٢٥) راجع على سبيل المثال محمد حسن عبدالله - **الصحافة الكويتية فى ربع قرن** وكتابه الآخر: **الصحافة والصحفيون فى الكويت** - ذات السلاسل الكويت ١٩٨٩. وأحمد بدر: **الصحافة الكويتية - دراسات توثيقية - تحليلية، تاريخية أرشيفية** - مؤسسة الصباح، الكويت، عام ١٩٧٩م وكريم السماوى فى كتابه: **رحلة مع الصحافة الكويتية**، ط(١) دار الخليج للطباعة والنشر - الكويت ١٩٨٤، ومحمد ناصر بن عباس : **موجز تاريخ الصحافة فى المملكة العربية السعودية: ط (١)**، مطابع مؤسسة الرياض ١٩٧١م.

(٢٦)شكرى وتقديرى لمركز المعلومات بجريدة **القبس** التى زودتنى بهذا الأرشيف بكمه الهائل.

(٢٧) جريدة **الرأى العام**، العدد: ١٠٠٧٥، ١٣، ١٩٩٣/٥/١٩م.

(٢٨) جريدة **الوطن**: العدد: ٣٨١١ - ٢٣ - ١٩٨٥/٧/٢٥م.

(٢٩) بول شاؤول: مرجع سابق ص ١٢ - ١٦.

(٣٠) بلال عبدالله: مجلة **النهضة** - العدد ٧٨٧٤ : ١٦ : ١٩٨٢/١٢/١٤م.

(٣١) عبدالواحد الإمبابى: **مجلة الرولة**: ٣٤ : ٩ - ٥١ : ١٩٨٣م.

(٣٢) جريدة **الرأى العام** :العدد ١٠٠٧٥ :١٣: ١٩٩٣/٥/١٩م.

(٣٣) خليفة الوقيان: مجلة **البيان**: العدد ٧٧ أغسطس ٢٠ وما بعدها - ١٩٧٧م.

(٣٤) كثير من المحررين الصحفيين يزعمون أن الصحيفة لن تنتظر، ومن ثم يعمدون إلى كتابة أحكام انطباعية، وآراء سطحية للعمل المسرحى، ويزعمون أيضا أن الجريدة موجهة إلى القارئ العام، الذى لا ينبغى أن نغرقه فى المصطلحات النقدية.

(٣٥) منها على سبيل المثال: البحث الذى تقدم به الطالب عبدالعزيز وارد الفياض عام ١٩٨٠ بعنوان: **أهم ملامح النقد المسرحى فى الكويت**، والبحث الثانى الذى تقدم به الطالب فادى عبدالله الحلو عام ١٩٩٠ بعنوان: **النقد المسرحى فى الصحف اليومية بين عامى ١٩٨٠ - ١٩٩٠م**، والبحث الثالث الذى تقدم به الطالب جاسم حسن الغيث بعنوان: **المسرح العالمى على خشبة المسرح الكويتى بين الاقتباس والتكويت**، دون تاريخ، والبحث الرابع الذى تقدم به الطالب أحمد سالم - عام ١٩٨٥م وهو بعنوان: **قضايا اجتماعية فى مسرحيات عبدالعزيز السريع**.

(٣٦) بكرى الشيخ أمين - **الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية** ص ٤٤٥.

(٣٧) انظر الكتاب - الصفحات من: ٢٥ - ٣٤، ٥٢٧، ٦٣٨.

(٣٨) من هذه المشروعات البحثية التى أجيزت:

- **أهم ملامح النقد المسرحى فى الكويت** - عبد العزيز وارد الفياض (مخطوط) ١٩٨٠.

- **النقد المسرحى فى الصحف الكويتية** - فادى عبدالله الحلو (مخطوط) ١٩٩٠.

- **المسرح العالمى على خشبة المسرح الكويتى بين الاقتباس والتكويت** - جاسم حسن الغيث (مخطوط) دون تاريخ.

- **قضايا اجتماعية فى مسرحيات عبدالعزيز السريع** - أحمد سالم (مخطوط) ١٩٨٥.

(٣٩) تجاوزنا عن حصرها أو الإشارة إليها هنا لأن كثيرا جدا منها قد أعيد نشره فى كتب لأصحابها.. وقليلا منها بحسب علمنا لم يعد نشره، وإنما ظل، مقالات ودراسات منشورة فى مجلات علمية محكمة، مثل: دراسة بعنوان: «كلمة النقد من الحرية إلى العزلة» لإبراهيم غلوم نشرها فى مجلة **البيان** التى تصدرها رابطة الأدباء فى الكويت (وهى مجلة محكمة) مايو ١٩٨٧، ومثال ذلك أيضا دراسته المنشورة فى مجلة **كلمات**، وكذلك بحث «الحركة المسرحية فى دولة الإمارات العربية المتحدة» الذى نشر فى مجلة **كلية الآداب** - جامعة الإمارات، عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤ - العدد الأول ١٩٨٥م.

(٤٠) راجع عبدالإله عبدالقادر: مقدمة كتاب **المسرح فى الإمارات**، ص ٩ - ١١، وانظر أيضا الصفحة الأخيرة.

(٤١) محمد عبدالرحيم كافود: **النقد الأدبى الحديث فى الخليج العربى**: ١٠٣ - ١٠٤.

(٤٢) مقولات منقولة من الإهداء فقط، بل الدراسة ذاتها، انظر الكتاب ص ٣.

(٤٣) المصدر نفسه، المقدمة ص ٤.

(٤٤) عبدالله الحامد العلى الحامد: **فصول حول الأدب فى المملكة العربية السعودية**، ص ٤٩.

(٤٥) عبدالرحيم كافود، **النقد الأدبى الحديث فى الخليج العربى**، ص ١١٩ - ١٢٠.

(٤٦) عبدالرازق البصير: ندوة: **صوت الكويت**: العدد: ٦٧٦، الأحد: ١٩٩٢/٩/٦م: ص ١٥.

(٤٧) سعد البازعى: إضاءات - ملحق **جريدة الوطن**: ص ٤ - ٥ - ١٩٩٥م.

(٤٨) **فى الأدب العمانى الحديث**: ٢٠٤.

(٤٩) **المسرح البحرينى**، ص ٩٣ - ٩٩.

(٥٠) **مقالات فى النقد المسرحى**، ص ١٤٥.

(٥١) نفسه، ص ١٥١.

(٥٢) **المسرح فى الإمارات**، ص ٩.

(٥٣) نفسه، ص ١٠.

(٥٤) نفسه، ص ١٣.

(٥٥) نفسه،، ص ١٣.

(٥٦) نفسه، ص ٦٥ - ٦٦.

(٥٧) نفسه، ص ٧٣.

(٥٨) سعد البازعى: إضاءات - الملحق الأدبى الشهرى **لجريدة الوطن**: ص ٤ - ٥.

(٥٩) **المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء**، ص ٨ - ٩.

(٦٠) إبراهيم غلوم، **أسئلة النقد وإشكالية الجمهور**، ص ٣٨.

(٦١) انظر: **الحياة المسرحية فى قطر**، ص ٣٠٩ - ٣٢٠.

(٦٢) **المسرح البحرينى**، ص ٥.

(٦٣) نفسه، ص ٥.

(٦٤) نفسه، ص ١٢٣.

(٦٥) نفسه، ص ١٣٣ - ١٣٧.

(٦٦) **ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين**، ص ٧.

(٦٧) نفسه، ص ٨ - ٩.

(٦٨) نفسه، ص ٧.

(٦٩) لم يوظف الباحث هذا المنهج فى كتابه: **المسرح والتغير الاجتماعى**.

(٧٠) **المسرح والتغير الاجتماعى**، ص ١٥.

(٧١) نفسه، ص ٥ - ٦.

(٧٢) نفسه، ص ١٩٣.

(٧٣) نفسه، ص ٣٨٤.

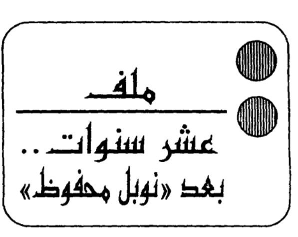
(٧٤) نفسه، ص ٣٨٥.

(٧٥) إبراهيم غلوم: **أسئلة النقد وإشكالية الجمهور**، ص ٢٨ - ٢٩.

(٧٦) نذير العظمة: **المسرح السعودى**، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(٧٧) إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية**، ص ٢٧٨ - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٥م.

(٧٨) محمد مبارك بلال: **مقالات فى النقد المسرحى**، ص ٧٣ - ٨٠.



يتضمن هذا الملف مجموعة من الدراسات والشهادات حول عالم نجيب محفوظ، أغلبها ألقى فى الاحتفال الذى نظمه وأقامه المجلس الأعلى للثقافة يوم الأحد ١١/١٠/١٩٩٨ بمناسبة مرور عشر سنوات على نيـل نجيب محفوظ جائزة نوبل. وقد أعد الشهادات للنشر مجدى حسنين، وتم ترتيبها أبجديا.


كلمات ودراسات

كلمة نجيب محفوظ

أشكر كل الحاضرين هنا، وكل المشاركين فى هذا الاحتفال، وكل القائمين عليه.

وأعتذر عن عدم قدرتى على الحضور وسط أحباء وأعزاء لا أستطيع أن أسمعهم، ولا أستطيع أن أرى وجوههم الحبيبة.

لقد كان حصولى على هذه الجائزة قبل عشر سنوات شيئا مفرحا. فرحت بهذه الجائزة لنفسى، ولمصر، وللأدب العربي. ولكن عشر سنوات ليست زمنا قصيراً، لقد نسيت الآن هذه الجائزة وأشكر لكم أنكم لازلتم تذكرونها!

* *

أتصور أن جائزة نوبل فى العلوم أكثر عدلا منها فى الأدب؛ لأن لغة العلم لغة عالمية، تصل للجميع بسرعة. والمؤكد أن هناك الكثيرين فى مجال الأدب ممن يستحقون نوبل ولم يحصلوا عليها؛ لأن أعمالهم لم تترجم بعد. بينما كل نظرية علمية تكتشف، تترجم فورا إلى لغات متعددة، وتصل إلى أربعة أركان المعمورة. ليس هناك، تقريبا، علماء مظلومون، ولكن هناك أدباء كثيرين قد وقع الظلم عليهم.

من ناحية أخرى، تواجه الرواية ويواجه الأدب كله وضعا لايخلو من صعوبات. لقد مرت عقود ليست قليلة من الزمن منذ الرد الذى كتبته فى الأربعينيات على رأى العقاد فى الرواية، وقد دافعت فى هذا الرد عن

فن الرواية التى رأيت أنها «شعر الدنيا الحديثة». خلال هذه العقود تغيرت ظروف كثيرة، ربما تكون الرواية قد ازدهرت خلالها أكثر من أى نوع أدبى آخر. ولكنى الآن أشفق على الأدب كله، على فن الرواية وعلى غيرها من فنون الأدب؛ لأننى أعرف ما يواجهه الأدباء من مصاعب، وما يشاهده الأدب من تراجع أمام وسائط التكنولوچيا المتقدمة.

مع ذلك، أتمنى للأدب أن يظل مستمرا، وأن يقاوم، وأن يزدهر، وأن يستكشف سبلا جديدة يفيد خلالها من الوسائط التكنولوجية المتقدمة، ليصل إلى دائرة أكبر من المتلقين. ولست أظن أن هذه الوسائط المتقدمة يمكن أن تنفى الأدب فى يوم من الأيام، فحتى الذين يبحثون الآن فى «الإنترنت» يبحثون بالكتابة، ويبحثون عن الكتابة، ولعل كثيرين منهم يبحثون عن «الأدب».

* * *

أتمنى، فى مثل هذه الأيام من العام المقبل، أن تكون مصر قد اقتحمت «العالم الجديد» بثقة وقوة أكبر، وأن تكون قد أخذت مكانتها التى تستحقها فى هذا العالم المتلاطم.

أتمنى أيضا أن يجد أدبنا العربى ـ الذى أسمع عن نتاجه الجديد العظيم ـ ما يوازيه من نشاط لائق، سواء من القراء والمتلقين أو النقاد، لكى تكتمل الدائرة الثقافية.

أتمنى كذلك أن يعرف ما يسمى «أدب الحداثة» كيف يستطيع أن يصل إلى الناس، وأن يكوّن قاعدة أدبية جديدة.

وأتمنى أخيراً، فى مثل هذه الأيام من العام القادم، أن نحتفل بحصول كاتب آخر منّا على جائزة نوبل.



بعد عشر سنوات

جابر عصفور

منذ عشر سنوات على وجه التحديد، أذكر أننى كنت والمرحوم غالى شكرى، طيّب الله ثراه وذكراه، نسير فى ميدان التحرير بالقاهرة. لا أذكر المناسبة على وجه التحديد، ولكننا كنا نهيم فى شوارع القاهرة العجوز، فانتهى بنا المطاف إلى ميدان التحرير. وهناك، قابلنا من أخبرنا بأن وكالات الأنباء العالمية قد أذاعت منذ لحظات نبأ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية. ولا أستطيع أن أصف الفرحة التى انتابتنى وغالى شكرى، هلّل غالى فى الميدان الكبير، وقفز قفزات راقصة، وفعلت مثله، وسرعان ما اكتشفنا أن آخرين مثلنا ينتمون إلى قبيلة المثقفين يفعلون مثلنا، فقد كان للخبر وقع بهيج فى زمن تضاءلت فيه الفرحة إلى درجة كبيرة. وانطلقت وغالى نسير فى الطرقات كالمجانين من الفرح. ولكن جنون الفرحة لم ينسنا الاتصال بمجموعة من الأصدقاء، اتفقنا معهم على أن نلتقى فى مكتب الصديق فاروق خورشيد بباب اللوق، والاحتفال هناك بحصول أول كاتب عربى على هذه الجائزة التى شرفت، أخيرا، بالإبداع العربى ممثلا فى نجيب محفوظ. وأحسبنا اخترنا مكتب فاروق خورشيد لأنه كان قريبا من ميدان التحرير من ناحية، كما كان صاحبه، فى ذلك الوقت، من الذين يصلون الغروب بالشروق، ولا تجده فى النهار كثيراً، لكنه موجود دائما فى الليل الذى يزيده يقظة وحيوية.

واحتفلنا احتفالا ارتجاليا عفويا بهذه الجائزة حتى الصباح، ولم نبلغ نجيب محفوظ بذلك، لأننا لم نعتقد أن فرحة الجائزة تخصه وحده، وإنما تخصنا نحن المثقفين العرب جميعا بالقدر نفسه. وجلسنا حتى الصباح نتذاكر ونتحدث، نختلف ونتفق، فى تتابع لم يخل من الحماسة التى ارتفعت معها الأصوات واهتزت

المشاعر وتعالت الصيحات. وما أكثر ما تحدثنا، فى هذه الليلة، عن جائزة نوبل ومعناها وأهميتها وترابطاتها الفكرية والسياسية على السواء.

والآن، بعد أن مرّ عقد كامل على هذا الحدث البهيج الذى وقع سنة ١٩٨٨، وبعد أن دارت الأرض دورتها، وحملتنا الشواديف من هدأة النهر لتلقى بنا فى جداول أرض الغرابة، كما يقول شعر الصديق العزيز أمل دنقل، ما الذى يمكن أن أقوله بعد سنوات عشر من هذا الحدث الدال؟ وما الذى جرى للرواية العربية؟

لم تكن الرواية العربية مجهولة قبل نوبل بالطبع، ولم تكن فنا بلا جذور فى ميراثنا الحديث أو القديم، وإنما كانت حضورا حيا من الإبداع الذى تحوّل إلى «شعر الدنيا الحديثة»، الذى حقق الكثير، وذلك من قبل أن يستخدم نجيب محفوظ نفسه هذه العبارة فى الرد على العقاد، فى تأكيد قيمة الفن الروائى منذ أكثر من نصف قرن. باختصار، كانت الرواية العربية حققت الكثير على امتداد قرن من الزمان، وأنجزت ما ساعد نجيب محفوظ على الانطلاق فى أفقها الواعد، الانطلاق الذى أغوى الأجيال المتتابعة بفتح ما ظل مغلقا من أفق الإبداع الروائى. ولكن تتويج هذه المسيرة بجائزة نوبل أمر يبرز مجموعة من الدلالات التى لا تزال تتكاثر إلى يومنا هذا. ويمكن أن أعدّد بعض هذه الدلالات على نحو عفوى كالتالى:

أولا: ترتب على الجائزة ازدهار حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات العالمية على نحو غير مسبوق. كنا نسمع من قبل عن ترجمة هذه الرواية العربية أو تلك إلى هذه اللغة الأجنبية أو تلك. ولكن ذلك كان على سبيل الندرة، وفى الفرط بعد الفرط، كما يقول البلاغيون القدماء. أما بعد «نوبل» نجيب محفوظ، فقد أصبحنا نسمع ونرقب ونشاهد سيلا من الترجمات إلى اللغات العالمية الحية. وهو سيل صغير، إلى الآن، بالقطع، بدأ مع نجيب محفوظ ولم يتوقف عنده، فالأثر المدّوى الذى أحدثته «نوبل» نجيب محفوظ لم يقف عند رواياته وحدها، وإنما امتد منها إلى بقية الأجيال المصرية التى لحقت به وبقية الروائيين العرب الذين وازوه أو كتبوا معه أو كتبوا بعده. ويمكن أن نلاحظ تذبذبا فى عمليات الترجمة، أو أن يتحدث البعض عن تراجعها فى هذا الجانب أو ذاك، لكن المعدلات العامة لا تزال دالة فى تصاعدها.

ثانيا: ترتب على ازدهار حركة الترجمة ما يمكن أن نرى فيه دلالة موازية. أعنى شيوع الرواية العربية فى الخطاب الأدبى العالمى وتزايد حضورها الواعد فى المشهد الإبداعى الشامل للكوكب الأرضى. ويكفى أن نتأمل الموسوعات الأدبية اليوم، حيث نجد للرواية العربية فيها موضعاً بعد أن لم يكن لها موضع ملموس أو محسوس من قبل. ولا يتوقف الأمر عند ذلك، فقد وصل شيوع الرواية العربية إلى الدرجة التى تحولت معها بعض روايات نجيب محفوظ إلى أفلام فى أمريكا اللاتينية. والمتخصصون فى السينما يستطيعون أن يتحدثوا عن ذلك تفصيلا.

ثالثا: لا يتوقف الأمر على هذا الجانب فحسب، إذ يكفى أن تدخل، الآن، أية مكتبة لبيع الكتب فى العواصم الأوروبية المتعددة، أو الحواضر الأمريكية، لتجد الرواية العربية المترجمة موجودة، بارزة، لافتة بتنوعها، تجمع ما بين الكتّاب الذكور بالقدر الذى تبرز كتابة المرأة إبرازا خاصا. ولا أزال أذكر ما كان عليه الحال من قبل عشر سنوات، عندما كنت أمرّ على أية مكتبة فى أية عاصمة أوروبية أو غيرها، ولم أكن أجد بين أرفف الروايات رواية عربية واحدة، وكل ما كان يقال قبل ذلك عن ترجمة «أيام» طه حسين أو عن ترجمة بعض روايات محفوظ نفسها لم يكن ذا أثر ملموس على أرفف المكتبات الأوروبية. أما اليوم فالأمر مختلف إلى حد

كبير له معناه. ومن هذا المعنى أنك لن تعدم من يحدّثك عن بعض الروايات العربية من أبناء هذه العواصم، أو تجد لها موضعا فى مكتبته الخاصة. وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به، منذ عامين، عندما كنت فى أروقة مدينة «بوسطن» الأمريكية، وعرجت على أكبر مكتبة لبيع الكتب فيها، فإذا بركن خاص بروايات نجيب محفوظ المترجمة. ومع هذه الروايات المترجمة كتيّب صغير عن نجيب محفوظ وأعماله.

ولولا الأثر القرائى الذى أحدثه نجيب محفوظ فى الأدب العربى المترجم بفضل نوبل ما كان للعالم المثقف اليوم، فى عواصمه المتعددة المتباعدة، أن يتحدث عن كاتبات عربيات، ويضعهن موضعا لا يقل عن مكانة غيرهن من كاتبات الدنيا المعاصرة. وقد وصلت بى الفرحة غايتها منذ عامين كذلك، حين كنت فى زيارة لطبيب بمدينة كمبردج الأمريكية، حين كنت أعمل أستاذا زائرا فى جامعة هارڤارد، فإذا بالطبيب يترك الفحص ويسألنى عن نجيب محفوظ وروايته (أولاد حارتنا) تحديدا. وكان لهذا، بالذات، دلالات خاصة وعامة فى ذهنى. فها هو طبيب أمريكى، ليس متخصصا فى الأدب، ولا مهتما به، يتحدث عن رواية لنجيب محفوظ ويناقش دلالاتها ورمزياتها المختلفة.

رابعا: إذا كان لجائزة نوبل هذا الأثر الذى لا يمكن أن ينكره أحد، سواء فى دفع حركة الترجمة إلى طفرة غير مسبوقة أو الإسهام فى شيوع الرواية العربية عالميا إلى أبعد مدى، فإن النتيجة الطبيعية لذلك هى الدلالة التى تصلنا بما أصبح شائعا بيننا الآن، خصوصا عندما نكرر الكلمة التى قالها على الراعى ذات مرة عن أن الرواية قد أصبحت ديوان العرب المحدثين، أو حين نكرر العنوان الذى أطلقته مجلة «فصول» منذ سنوات عندما وصفت الزمن الذى نعيشه بأنه «زمن الرواية». وها نحن بالفعل نعيش زمن الرواية، ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لعصرنا المتوتر المعقد. ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائى، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاقه، الأمر الذى تردفه مؤشرات كمية وكيفية، مؤشرات تتصل أوائلها بتفوق الرواية على غيرها من أجناس الأدب وأنواعه فى عمليات التوزيع وجذب المجموعات القرائية المختلفة، وتتصل أواخرها بالمدى الذى وصلت إليه الرواية فى تجسيد المشكلات النوعية للعصر، وإبرازها لعيان القارئ العام وحدسه على كل مستوى، مجاوزة فى ذلك مجال القراءة بين دفتى كتاب إلى مجال المشاهدة على شاشة التليفزيون أو السينما. وذلك فى الوقت الذى يشتكى فيه الناشرون من كساد سوق الشعر بالقياس إلى سوق الرواية.

وأحسب أن ذلك كله أدى إلى أن يزداد الروائى العربى ثقة بنفسه، وثقة بما يكتب، وثقة بأنه قد أصبح له من تراثه القريب والبعيد ما يدفعه دفعا إلى الأمام نحو طريق المغامرة والتجريب، ومن ثم الإضافة إلى الميراث الذى يبدأ منه. وذلك أمر طبيعى، إذ لا يمكن لهذا الروائى إلا أن يبدأ من حيث ما يظل دوما فى حاجة إلى الكشف. ولذلك، تتابعت الأجيال بالقدر الذى تتابع ازدهار الرواية العربية وتلاحقت كشوفها وتباينت إنجازاتها وتنوعت تجاربها.

خامسا: ولم يكن من قبيل المصادفة بعد أن طفرت الرواية العربية طفرتها هذه ، وبعد أن شاعت وأصبح لها حضورها فى العواصم العربية كلها، أن تمتد يد الغدر والإرهاب إلى عنق نجيب محفوظ، لأنه قد أصبح الرمز الساطع للاستنارة الإبداعية التى أصبحت الرواية طليعتها الجسورة، ولأن نجيب محفوظ برواياته قد أصبح الرمز المضىء للإبداع العربى الذى يؤكد مكانة العقل والاجتهاد والمغامرة الخلاقة والمساءلة الشجاعة، فضلا عن امتلاك القدرة على مطاردة خفافيش الظلام، ومن ثم تنوير أهل حارتنا (تلك الحارة التى يصفها نجيب

محفوظ فى روايته الشهيرة بأن آفتها النسيان) من الفقراء والمهمشين الذين استطاع أدب نجيب محفوظ التعبير عنهم والتقاط نبرة أصواتهم. وأضيف إلى ذلك تعليم أولاد هذه الحارة كيف ينبغى لهم أن يتذكروا ما يجب أن يفخروا به، وما يجب أن يؤكدوه فى حياتهم من أنوار العقل والإبداع، ومن مغامرة الفكر إلى أبعد مدى من الحرية. ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن تمتد يد الإظلام والاتباع إلى رقبة نجيب محفوظ كى تجتث هذه الرقبة التى تضىء رأسها بالكتابة فى العالم كله، والهدف هو ما قصدت إليه اليد الغادرة من إشاعة الإظلام والجهالة والتعصب واستبدال التخلف بالتقدم. ولكن الحمد لله، نجت الرقبة وبقى نجيب محفوظ منتسبا إلى تراث عظيم، أسهم هو فى التأثير فى أجياله المتتابعة، والمضى به إلى أفق المستقبل.

تحية إلى نجيب محفوظ فى عيد ميلاد نوبل العاشر، وتحية للكتّاب الذين سبقوه والذين أفاد منهم، وتحية للأجيال التى جاءت بعده، ومضت من حيث انتهى لتضيف إلى ما كتب، تأكيدا لحضور العقل العربى فى حركته المتمردة، خصوصا فى تأبيه على قوى الإظلام والتخلف والاتباع حلما بالمستقبل الواعد الذى يستبدل بالضرورة الحرية وبالاتباع القديم الابتداع الجديد.



كلمة لجنة القصة*

أبو المعاطى أبو النجا

الأخوات والإخوة:

يسعدنى ويشرفنى أن أتحدث إليكم فى هذه الجلسة باسم لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، وأن ألقى هذه الكلمة نيابة عن مقرر اللجنة ورئيسها الروائى الكبير فتحى غانم الذى لم يتمكن لبعض ظروفه من حضور هذه الجلسة فى موعدها. و إذا كنا نلتقى فى هذه المناسبة، مع هذه النخبة المتميزة من أدباء مصر والوطن العربى، لنحتفل بمرور عشرة أعوام على فوز أديبنا العربى والعالمى الكبير نجيب محفوظ بجائزة نوبل، فإن كل فرد فى لجنة القصة كان يعيش دائما خلال هذه الأعوام، بينه وبين نفسه، احتفالا شخصيا بفوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة. فنجيب محفوظ هو شيخ القبيلة القصصية، دون منازع، قبل حصوله على جائزة نوبل، وبعد حصوله عليها. وكل واحد من أفراد هذه القبيلة الكبيرة عرف طريقه إلى روايات وقصص نجيب محفوظ بطريقته الخاصة، وفى زمنه الخاص، قرأها وتعلم منها، وحده، أو بمساعدة عشرات الأدلاء والنقاد الذين أسهموا بجهود مخلصة فى قيادة السالكين إلى دروب عوالمه الفسيحة والمتشعبة. عدد كبير من أفراد هذه القبيلة أتيح له أن يتحدث إلى نجيب محفوظ وأن يسمع منه شخصيا، فخيمته الواسعة المفتوحة كانت تمتد ليس فى قصره أو ديوانه، بل كانت تضرب أوتادها على أرصفة المقاهى، وفى الندوات المفتوحة، لكل عشاق فن الرواية والقصة، دون شروط أو «بروتوكولات». وعبر عشرات السنين أصبح فن نجيب محفوظ، كما أصبحت شخصياته وعوالمه، بل كما أصبح هو بشخصه، جزءا من نسيج حياة المصريين، كما لم يحدث لأديب قبله أو بعده، وجاءت جائزة نوبل لتؤكد صدق ما قام به أبناء هذه القبيلة الواسعة بصدق حدسهم من اختيار نجيب محفوظ شيخا لقبيلتهم الكبيرة والطموحة.

* كلمة لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.

وفجأة وجد أفراد هذه القبيلة أنفسهم وقد اتسعت خيمتهم التى كانت تمتد بحدود وطنهم العربى لتصبح فى اتساع العالم، فجأة وجدوا عيون العالم ممثلة فى أضواء صحافته وإذاعته المسموعة والمرئية تحيط بهم من كل جانب، تهتم بما كانوا يظنون أنه مجرد اهتمامهم وحدهم، تتسلل إلى مضارب خيامهم، بل تتسلل إلى خفايا شعورهم وأفكارهم تسأل وتنقب وتبحث! وفى غمرة شعورهم كأنما بالعرى المفاجئ، اكتشفوا أن ماكانوا يظنونه مجرد حدسهم قد أصبح حدس العالم كله، ولم يعد العرى مدعاة للخجل بل أصبح ـ ربما للمرة الأولى ـ مدعاة للفخر، وللثقة بالنفس وبالآخر أيضا. ولأن العالم يدرك بحدسه أيضا أن نجيب محفوظ هذا لا يمكن أن يكون ظاهرة فردية فريدة، وأن نموه فى بيئته الثقافية والحضارية هو دليل جديد يضاف إلى أدلة قديمة على خصوبة هذه البيئة، وعلى عبقرية المكان، وعلى قدرته على إنضاج مثيلاتها من المواهب الأدبية والفنية والعلمية، فقد جاوز اهتمام العالم شخص نجيب محفوظ شيخ القبيلة إلى أفراد القبيلة أنفسهم، وجاءت هذه المفاجأة فى لحظة تاريخية نادرة. فعبر سنوات طويلة، كانت علاقاتنا بالآخر الأوروبى تكاد تنحصر فى اتجاهين لا غير، اتجاه الشك والاسترابة فى هذا الآخر الذى عرفناه غازيا مستعمرا، واتجاه الانبهار بالآخر الذى عرفناه يملك سر التقدم الذى لا سبيل للوصول إليه إلا من خلال تقليده واتباعه! جاءت هذه المفاجأة للمرة الأولى وكأنها تهدينا المفتاح لتصحيح مسار هذه العلاقة، فقد جاء الغرب هذه المرة لاغازيا يسعى إلى السيطرة ولامزهوا بامتلاكه سر التقدم، جاء معترفا ويسعى إلى المزيد من التعرف! وسرى فى روح القبيلة ما يشبه البرق الذى يسرى فى الليالى المظلمة. ولا أظن أننا يمكن أن نجد تفسيرا لهذا النمو والازدهار المفاجئ لفن الرواية والقصة فى وطننا العربى، فى السنوات العشر الأخيرة، سوى لهذا الشعور بالندية والثقة التى منحها فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل لكل أفراد القبيلة الروائية والقصصية.

ولكن ـ أيها السادة ـ ما هكذا فقط تستخلص الدروس، فنجيب محفوظ يقول فى مذكراته التى سجلها الناقد المعروف رجاء النقاش إنه لم يكن يفكر فى جائزة نوبل وهو عاكف على إنجاز مشروعه الروائى الكبير، لأنه كما كان يعتقد هو والكثيرون من جيله، كان يقوم بدور المؤسس لهذا الفن الروائى فى وطنه العربى، والمؤسسون فى العادة لا يفكرون كثيرا فى حصد جوائز عالمية، المؤسسون فى العادة تكون أنظارهم مركزة على الأحوال والأوضاع فى بلادهم، لا يهتمون بأكثر من نقد هذه الأحوال والأوضاع. فالأدب فى جوهره نقد للحياة والمجتمع، ودعوة بلغة الفن لإزالة العوائق أمام نهضة المجتمع، وإتاحة الفرصة أمام قوى المجتمع البانية للتطور وللإسهام فى صنع حضارة العالم وتقدمه.

ومن هنا فقط تأتى الجوائز بمثل هذه المفاجآت لأولئك الصادقين مع أنفسهم ومع شعوب أوطانهم، والمهتمين بقضايا ومصائر هذه الشعوب. وأظن أن هذا هو جوهر الدرس الذى وعاه ويعيه أفراد هذه القبيلة من مثل هذه الاحتفالات بمرور عشرة أعوام على فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل.

واهتمام العالم بأدبنا لن يكون مصدره الحقيقى اهتمامنا بالجوائز العالمية فى ذاتها، بل اهتمامنا بدرس واقعنا وفهمه من خلال درسنا لواقع العالم الخارجى وفهمه بروح الندية، وليس من خلال الاسترابة والشك الدائمين أو مجرد التقليد والانبهار، وتصوير ذلك كله بأمانة وصدق كما فعل نجيب محفوظ.

وأظن أن توصيل مثل هذه الرسالة هو ما يحب أعضاء لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة الذين شرفونى بأن ألقى هذه الكلمة نيابة عنهم فى هذا الاحتفال ـ هو ما يحبون قوله فى هذه المناسبة، وهو أيضا مايحرصون على تنفيذه من خلال عملهم اليومى الدائب، من خلال المسابقات السنوية التى يقوم المجلس الأعلى برصد جوائز لها، والتى ترتبط بأسماء أدباء مصر الكبار الذين أضاءوا فى سماء الأدب العربى كالنجوم. وعلى رأس هذه المسابقات مسابقة نجيب محفوظ للرواية، ومسابقة محمود تيمور للقصة القصيرة، ومسابقة يحيى حقى فى القصة والرواية لشباب الجامعات، ومسابقة يوسف السباعى للنقد الأدبى، وهى كلها مسابقات تسعى إلى اكتشاف أصحاب المواهب فى هذه الفروع، وإلى دعم البارزين فيها. وباستثناء مسابقة شباب الجامعات، فكل هذه المسابقات تجرى على مستوى الوطن العربى كله.

تحية لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ أمد الله فى عمره، وتحية لكم....وشكرا!

العاصفة*

نجيب محفوظ

كان ما كان عندما توسطت الشمس السماء. وكان الجو غاية فى الاعتدال والأمان، ودون مناسبة قالت الشيخة بهية: «قلبى ينذرنى بخوف غادر»، وإذا بهواء خفيف يتسلل إلينا، ويستمر فلا ينقطع ليأخذ أنفاسه، وينشط ويلعب ويعبث ثم يأخذ فى الشدة ويزيد بعد الشدة شدة حتى يتجسد عنفا أغبر ويزمجر فى الأركان وتتردد أصداؤه كالعواء. وأكثر من صوت صاح:

ـ اللهم عفوك و رحمتك.

ولكن انطلق فى الجو طوفان من ريح متضاربة محملة بالأتربة وألوان سرعان ما خضع لها كل شئ، طارت الآنية والأقفاص والكتاكيت من فوق الأسطح وصفقت الأبواب والنوافذ، وامتزج الصراخ بالبكاء، وتداخل النواء فى النباح فى النهيق، ومع كل دقيقة اشتد العنف وتمادى.

وأفلتت الأصوات من معاقلها.

ـ إنها يوم القيامة.

ـ لن نجد البيوت فوق الأرض.

*نشرت فى مجلة «نصف الدنيا» (١٣ سبتمبر ١٩٩٨)، ونشر بعد أسبوعين تعليق نقدى للأستاذ محمود أمين العالم. ننشرهما مرة أخرى هنا جزءا من الاحتفال بمرور عشر سنوات على «نوبل محفوظ».

ـ ها هو الشيطان يكشف عن خبايانا..

واستمر العنف الكونى حتى آمن المذعورون بأن النهاية آتية لا ريب فيها. ومس الانزعاج عقل شيخ الحارة وقلبه. وكى يقنع نفسه بأنه يؤدى واجبه صاح بصوت ضاع فى الصخب:

ـ أغلقوا الدكاكين.. أغلقوا الأبواب والنوافذ.. لايبق أحد فى الطريق. وآوى إلى صحن الزاوية.. تبادل مع الإمام نظرة حائرة، وسأله أحد اللاجئين إلى الزاوية:

ـ ماذا أنت فاعل يا شيخ حارتنا؟

فأجاب بنبرة غاضبة:

ـ نبدأ العمل عندما تسكت العاصفة..

ـ ولكننا لم نشهد مثل ذلك من قبل.

فصاح به:

ـ لست مسؤولا عن الرياح.

وراحوا يتخيلون أحداثا كثيرة فسالت دموع غزيرة. وأراد رجل أن يشارك فى الغيب فمضى يحدث من معه عن حلم رآه أمس، على حين اشتدت العاصفة وتمادت فهتف رجل بلغ منه اليأس منتهاه أن دعونا من الأحلام فقد اكتسح الواقع كل حلم.

وتواصلت العاصفة حتى المغيب وقيل حتى هبوط الليل.. وذهبت كما جاءت بغير تخمين أو حدس. يا سبحان الله. آوى الكون إلى الصمت الثقيل كأنما يفصح بصمته عن أسفه. وضج المكان بضوضاء السلامة وجعلت الأضواء تطل من النوافذ والأركان، وصدرت عن الحارة تنهيدة عميقة طويلة اشتركت فيها جميع الصدور. وإذا بصوت الشيخة بهية يرتفع متهدجا: «ما ضاع ضاع وعليه العوض». وغضب شيخ الحارة وصاح بعصبية:

ـ كفّى عن النكد وحسب الناس ما بهم.

ولكن الأصوات تجاوبت محفوفة بما يشبه الاستغاثة، هو الخراب والنهب والسلب، ضاعت الأموال وهتكت الأعراض.

وتابع شيخ الحارة تلك الأصوات بقلق شديد. ومضت الأصوات تؤكد أن اللصوص زحفوا من الحفر والثقوب ومن حيث لا يتوقع أحد، وازدادوا عددا وضخامة حتى سدُّوا عين الشمس، وأنهم انتهزوا فرصة هبوب العاصفة بل قيل إنهم الذين أثاروها واستدعوها من مكانها فى السماء.

وحصل هرج ومرج وحزن شديد، ولم تعد الحيرة تفرق بين الشيخة بهية وشيخ الحارة.

واجتمعت قلة ممن ظلت ثيابهم عند باب الحصن القديم، يتبادلون الهمس والشد على الأيدى فى الظلام، ويتطلعون بعزم ونفاد صبر إلى طلوع الفجر.

«العاصفة»: شهادة نجيب محفوظ على العصر؟!

محمود أمين العالم

شغلتنى قضايا الفكر طوال السنوات الأخيرة عن النقد الأدبى رغم متابعتى ـ ما أمكن ـ لما يُنشر من إبداع أدبى، ورغم تعليقى السريع أحيانا على البعض منه، خاصة عندما يطلب منى ولا أملك الاعتذار. على أننى ما إن انتهيت من قراءة قصة قصيرة بعنوان «العاصفة» لنجيب محفوظ فى عدد ١٣ سبتمبر من مجلة «نصف الدنيا»، حتى وجدت قلمى يرغمنى على أن أكتب عمّا غمرتنى به قراءة هذه القصة القصيرة من بهجة استمتاع عميق تمتزج فيه الرؤية المعرفية الواعية، بالقيمة الجمالية المركزة الرفيعة.

كدت أستشعر فى هذه الجوهرة الصغيرة خلاصة مركزة للتاريخ الروائى لنجيب محفوظ، على تنوع تجلياته، الذى تمثل فى النبع الشعبى الذى يعبر به دائما عن الأصول والجذور الأولى للأحداث والقيم المتصارعة فى أغلب رواياته. وفى الرفيف النقدى للرموز التى تومئ دائما ـ ولا تكاد تشير ـ إلى ما يريد أن يقوله هذا الفن الخبيث؛ الفن الروائى ـ على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه فى ثلاثيته ـ إن صدقت ذاكرتى ـ وفى الإحساس الكلىّ الذى يفجّره الامتزاج والتداخل بين الإنسان والطبيعة، بين الفرد والكون، بين المحلى والعالمى فى كثير من رواياته، وأخيرا فى هذا الأفق المفتوح دائما على المستقبل، الممكن بل الضرورى شبه القدرى. لو توفرت إرادة الفعل العارف بل غير العارف فى كثير من الأحيان، بهذه الأبعاد الأربعة تتشكل ـ فى تقديرى ـ بأنحاء وتنويعات مختلفة متجددة، القسمات الرئيسية لرؤية نجيب محفوظ الفكرية ورسالته الوطنية وخصوصيته الفنية الفكرية. وقصة «العاصفة» لا تبدأ بالتعبير الأسطورى غير المحدد «كان ياما كان»، مثل حكاياتنا بل تبدأ بتعبير محدّد حاسم هو «كان ما كان». إنه يقين حادث و «ما كان» هو لحظة زمنية

ومعنوية تحقق فيها توسط واعتدال وتوازن واستقرار وأمان فى حارتنا كما تقول القصة فى بدايتها، ورمزها توسط الشمس فى السماء . على أنه فى غمرة هذا الاستقرار والاعتدال تستشعر «بهية» ـ أم الدنيا ـ بحدسها التاريخى، بخطر داهم قادم يكاد يعصف بهذا الاستقرار والاعتدال: يبدأ هواء ينشط ويلعب ويعبث ـ بهذا التسلسل الدقيق ذى الدلالة العميقة الواقعية ـ ثم لا يلبث أن يتحول إلى طوفان من الأتربة والألوان. والعنف الذى تتطاير بسببه الأشياء المستقرة النافعة!

إنها ـ كما تقول القصة ـ رياح العنف «الكونى»، وأكاد أقول ـ دون أن أبتعد، بحسب قراءتى، كثيرا عن نص القصة ـ إنه عنف رياح «العولمة» التى أخذت تفرض نفسها فرضا على الدنيا و«أم الدنيا». فكيف يطالب شيخ حارة بهية أن يقاومها؟ إنه يقول: «لست مسؤولا عن الرياح»، هذه الرياح الكونية، ولا سبيل أمام هذه الرياح سوى الالتجاء إلى الغيب أو إلى الأحلام كما حاول الرجال، فواقع هذه الرياح قد اكتسح كل حلم، كما يصرخ يائسا رجل آخر. ثم يسود الليل ويرين الصمت والاستقرار أخيرا، ولكنه استقرار مقلوب مخادع. تعبر عنه القصة تعبيرا دالا بالغ الرهافة الفنية عندما تقيم تعارضا وتقابلا بين هذا الصمت الثقيل لهذا الظلام المهيمن وبين «ضجيج المكان بضوضاء السلامة» حيث لا سلامة! و«الأضواء التى تطل من النوافذ والأركان» التى تؤكد بإطلالتها هذه على سيادة الظلام! وهنا تعلن «بهية» عن الحقيقة الفاجعة: لقد ضاع كل شئ. ضاعت الأموال وهتكت الأعراض والمصالح الخاصة. فمن حيث لا يتوقع أحد، ومن الحفر والثقوب والثغرات فى أنظمة حياة الناس، زحف اللصوص، وأخذوا يتكاثرون ويزدادون كما وكيفا، عددا وحجما، حتى سدوا عين الشمس، عين الاعتدال والتوسط والعدل والأمان. تم هذا أثناء هبوب العاصفة الكونية التى قيل إنهم هم الذين «استدعوها من مكانها فى السماء» سماء الكون حيث الرياح الكونية، رياح العولمة، ورياح الشركات المتعدية الجنسية، الذين هم وكلاء لها على الأرض، فى حارتنا الطيبة، حارة «بهية». وفى الحارة يسود هرج ومرج وحزن شديد وتجمع القصة بين «بهية» و«شيخ الحارة» فى الحيرة إزاء ما وقع ويقع، ولكن ما كان لقصة نجيب محفوظ أن تنتهى بحيرة معلقة بين «الشيخة بهية» و«شيخ البلد»، مهما كانت شدة وشراسة «العاصفة»! وهكذا تبرز فى نهاية القصة كتيبة المستقبل ـ شأن أغلب رواياته بشكل أو بآخر. بمستوى أو بآخر. إنها هذه القلة الذين ظلوا محتفظين بيقظتهم، بوعيهم، «بشبابهم»، متحصنين بولائهم ومبادئهم الراسخة «عند باب الحصن القديم» يواجهون «العاصفة» المستمرة فى تجلياتها المختلفة، ويشدون الأيدى فى الظلام، ويتطلعون إلى طلوع الفجر واستعادة التوسط والاعتدال والعدل والأمان فى حارة الشيخة بهية أم الدنيا، فى حارة نجيب محفوظ.

هذه هى قراءتى لقصة نجيب محفوظ «العاصفة» التى أكاد أراها ـ كما قلت فى البداية ـ خلاصة مركزة لرؤيته الفكرية والوطنية والجمالية عامة، والتى أراها كذلك تعبيرا عن ضمير نجيب محفوظ الصادق الأمين المتوهج بحب مصر وحب الحقيقة والعدل والتقدم، الذى لن يتوقف فى أى مرحلة من مراحل حياته الكتابية الإبداعية عن أن يقول كلمته وشهادته فى حدود رؤيته واقتناعه، وبمنطق لغته الفنية الخاصة. وقصة «العاصفة» فى تقديرى هى كلمته وشهادته فى هذه المرحلة من حياة مصر فى الإطار العالمى الراهن. ولهذا، فهى جديرة بالدراسة والتأمل، وإذا كنت أسقط قراءتى إسقاطا على بعض عناصر القصة فهى مسؤوليتى وحدى، فالقصة ـ أى قصة ـ ملك لقارئها بعد كتابتها ونشرها. على أنى لم أقرأ هذه القصة فى كلماتها وأحداثها المحدودة فحسب وإنما قرأتها فى كل ما قرأته من قبل لنجيب محفوظ، وقرأتها فى معرفتى به وتقديرى ومحبتى له، فلنختلف أو نتفق فى قراءة كل منا «لبهية» أم الدنيا، مصرنا العظيمة الحبيبة، ولنختلف أو لنتفق فى هذا

الاجتهاد أو ذاك فى الرأى، حول هذا الحدث أو ذاك من تاريخ مصر، أو حول الموقف منه، ولكن يبقى دائما التفاؤنا المتجدد حول احترام حرية التفكير والتعبير والاعتقاد والنقد والاختلاف والإبداع، كما يبقى ويتصاعد نضالنا المشترك لتعميق هذه الحريات فى عقول وممارسات شعبنا ومؤسسات مجتمعنا، ولتكن هذه الكلمات فى النهاية تحية إعزاز واعتزاز بنجيب محفوظ كنزا غاليا من كنوزنا الفكرية والوطنية والإنسانية، وتهنئة متجددة له بمناسبة مرور عشر سنوات على حصوله على جائزة نوبل.



مرايا نجيب محفوظ*

روجر ألن**

- ١ -

طبعت أحدث روايات نجيب محفوظ، (ميرامار)، قبيل نشوب حرب يونيو ١٩٦٧ مباشرة. وهى تستمد ذلك الاسم من بنسيون فى الإسكندرية؛ حيث تتباين علاقات مجموعة من شخصيات الرواية بفتاة ريفية اسمها زهرة، وتعد (ميرامار) آخر رواية فى سلسلة أعمال تبدأ بـ (اللص والكلاب) ١٩٦١. وفيها يظهر محفوظ اهتماماً متزايداً بالفرد، وبدوره فى المجتمع الذى يحيا فيه، وبحثه عن معنى الحياة وغايتها[١]. وكانت حرب يونيو ١٩٦٧ كارثة مذهلة للعالم العربى كافة كما كان أثرها عميقاً لدى جمهرة المثقفين. وبعض أفكار محفوظ الخاصة عن الكارثة وردود أفعاله تجاهها ترد فى هذا العمل الذى نعالجه فى هذا المقال، وستتجلى فيما يلى؛ ويبدو واضحاً من هذه التعليقات وغيرها أن استغراقه فى هذه المأساة اقترن بمسؤولياته فى القطاع الثقافى فى ج.ع.م مما حال بينه وبين تأليف الروايات خلال تلك الفترة[٢]. وبدلاً من ذلك، صرف اهتمامه إلى كتابة سلسلة متناثرة ظهرت بانتظام على الصفحة الأدبية فى «الأهرام» و«الهلال». وأحدث قصصه هذه قد جمعها فى مجموعات (تحت المظلة) ١٩٦٩، و (حكاية بلا بداية ولا نهاية) ١٩٧١، و (شهر العسل) ١٩٧١.

وتذكر أولى هذه المجموعات تحديداً على صفحة العنوان أن قصص المجموعة كلها ظهرت بالفعل للمرة الأولى بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧، والحق أن بعض الأحداث المزعجة والمذهلة التى تحدث فى هذه المجموعات الثلاث جميعاً

* Muslim World, April, 1972, 115-125.

** ترجمة: أحمد إبراهيم الهوارى، كلية العلوم الإنسانية بجامعة الإمارات العربية.

تكشف بوضوح تام عن الصدمة التى نجمت بفعل حرب ١٩٦٧ وعقابيلها على محفوظ. ففى (تحت المظلة) وهى القصة التى تحمل عنوان المجموعة نجد اثنين يمارسان الحب على قارعة الطريق وقد دفنا أحياء. وفى «وليد العناء»، من مجموعة (شهر العسل) يقتل الوليد أربعة من الرجال المسلمين بقبضته[٣]؛ وفى «نافذة فى الدور الخامس والثلاثين»، فى الاحتفال بعيد ميلاده، يلقى عجوز فى الثمانين من العمر بنفسه من النافذة فيلقى حتفه على مرأى من جميع مدعويه.

وفى ضوء مثل هذه القصص يبدو عمل محفوظ الأخير ممثلاً لتحول ذى دلالة.

وهذا العمل الموسوم بـ (المرايا)، ظهر للمرة الأولى فى الأول من مايو ١٩٧١، فى مجلة «الإذاعة والتليفزيون» وهى مجلة جيدة الطباعة إلى حد ما، واستمرت منجمة لعدة شهور[٤]. واشتملت كل حلقة على لوحتين أو ثلاث لشخصيات قصصية تمثل «أنماطاً» مصرية متباينة، من خلال خبرة الراوى الخاصة، وكل لوحة صحبتها مُصَوَّرة بريشة «سيف وانلى»، وذكر محررو وزراة الإعلام قبل كل خبر Episode أن محفوظ لايعد عمله الأخير رواية، إلا أنهم يستخدمون مثل هذا الوصف مستعملين المصطلح بأوسع معانيه. وثمة على وجه الإجمال أربع وخمسون شخصية من مجالات الحياة المختلفة فى مصر ممن تقاطعت مسارات حياتهم مع حياة الراوى فى فترات مختلفة: أطفالاً، وفى المدرسة، وفى الجامعة، ومدرسة الحقوق، وفى المظاهرات، والسياسة، والحب، وفى المجتمع على وجه العموم. ومحصلة هذا كله تبدو أقل من أن تكون محاولة لتقديم صورة لتطور مصر السياسى والفكرى خلال النصف الأول من هذا القرن فى مظهر قصصى.

وفى المقال الأول من هذين المقالين، سوف نصف الخلفية العامة للعمل وبعض الشخصيات التى تظهر أخبارها فى اللوحات العشرين الأولى. وفى المقال الثانى، سوف ننظر فى بقية الشخصيات، ومن ثم نناقش تقنية المؤلف ومكان هذا العمل فى نتاجه.

ـ ١ ـ

من بين شخصيات اللوحات التى يرسمها الراوى فى القسم الأول من هذا العمل؛ تلاميذ مدارس، وطلاب، وأساتذة، وإداريو الجامعة، وكتاب وصحافيون وأطباء، ورجال شرطة، وربات البيوت. ويأتى بعضهم عرضاً فى مناقشاته لفترة قصيرة فحسب، فى حين يترك الآخرون لديه انطباعاً مستمراً طوال حياته. وإبان وصف الشخصيات، يمدنا الراوى أيضاً بقليل من التفاصيل حول حياته الخاصة. فقد ولد فى حى الحسين ثم انتقل إلى العباسية وهو يافع. وهناك اتخذ عدداً من الأصدقاء من أبناء حى العباسية. ويشكل هؤلاء عدداً لابأس به من الشخصيات صورت فى هذا القسم من العمل. ويذهب الراوى إلى الجامعة برفقة غير واحد من زملاء المدرسة، وفى هذه البيئة الجديدة يقابل حشداً من الأصدقاء الجدد، بالرغم من أن علائقه لم تنقطع بالقدامى والمثقفين الآخرين ممن قاموا بدور كبير فى تطوره الفكرى الخاص. ومن خلال بيئة الصالونات واللقاءات التى عقدها هؤلاء المفكرون البارزون فى منازلهم ومكاتبهم يتزود القارئ بقدر عظيم من المعرفة بالتيارات الفكرية والسياسية التى كانت سائدة فى مصر إبان النصف الأول من هذا القرن. على نحو ما يعبر الراوى نفسه:

> وما أكثر من عرفت من أهل الفكر في ذلك الصالون العتيد، ومازلت حتي اليوم أتردد عليه وإن تغير مكانه وزمانه. وثمة ذكرى لاجتماع فيه ترد علي الخاطر بوضوح ويسر كلما استدعتها الظروف والأحوال[٥].

ويلتقى الراوى وأصدقاؤه فى هذه الصالونات أو فى مجموعات فى المقاهى ويناقشون الأحداث الجارية والأزمات الكبيرة فى التاريخ المصرى على امتداد النصف الأخير من هذا القرن. وفى معظم هذه الفترة وقعت البلاد تحت الاحتلال البريطانى، وسرعان ما يتعرف الراوى ـ الذى قدم حديثاً بين تلاميذ مدرسة العباسية ـ الثكنات البريطانية فى منطقة العباسية حيث يعيش الأجانب «بخوذاتهم الطويلة وشواربهم المبرومة»، وبينما الراوى ورفاقه فى ريعان الصبا إذ تقوم ثورة ١٩١٩ تأييداً لسعد زغلول:

عرفت لأول مرة، فعل «القتل» في تجربة حية لا في حكاية من الحكايات الشعبية، وسمعت لأول مرة عن الرصاصة في أول اتصال سمعي بإحدى منجزات الحضارة، وثمة لفظة جديدة أيضاً «مظاهرة» استدعت الكثير من الشرح والتفسير، وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشري جديد في حياتي الصغيرة هو الإنجليزى....... ورأيت الجثث بالعشرات مطروحة في جوانب الميدان، ورأيت الدم البشرى يلطخ الملابس وأديم الأرض، وسمعت الحناجر وهي تهتف من الأعماق «يحيا الوطن» ونموت ويحيا سعد...(٦).

وتشهد السنوات التالية صعود الوفد وزغلول سدّة الحكم، يعقبها دسائس العائلة المالكة إبان مختلف الحكومات المتعاقبة للوفد بقيادة مصطفى النحاس والليبراليين بقيادة محمد محمود فى آخر العشرينيات، وإبان فترة حكم الطاغية إسماعيل صدقى الذى أمسك بقبضة خانقة على أفكار الناس ومشاعرهم، وهم فى بداية الثلاثينيات: وبينما تسمح فترة الحرب العالمية الثانية لزمرة من المصريين بالثراء الفاحش من خلال علاقات شرعية ومشبوهة بساكنى الوطن زمن الحرب فإنها تطرح مشكلة بالنسبة إلى غيرهم؛ فهل كان على هؤلاء أن يساندوا من يناهضون قوة الاحتلال البريطانى؟ أو بعبارة أخرى هل يقدمون دعمهم ضمناً للفاشية؟ أم أن عليهم أن يعتبروها ظروفاً استثنائية، بينما يشق روميل طريقه دون هوادة عبر شمال أفريقيا؟ وتفرض الأحداث التى أفضت إلى حادث ٤ فبراير ١٩٤٢ على الوفد أن يقدم إجابة حيث استخدمت الدبابات البريطانية فى تهديد القصر الملكى حتى يتم فرض النحاس رئيساً للوزراء:

وكانت حادثة ٤ فبراير قد هزتني من الأعماق. ورمت بوفديتي في أزمة خانقة. وصارحت صديقي بذلك فقال لي:

ـ إني أعتقد أن مصطفي النحاس قد أنقذ الوطن والعرش.

فقلت بأسي «تصور أن الدبابات البريطانية تجيء بزعيم البلاد رئيساً للوزارة!»

فقال بإصرار:

ـ لقد كان الإنجليز أعداءنا ولكنهم اليوم يقاتلون في الجانب الذي نرغب في أن ينتصر.

ـ ثمة خطأ يفري روحي كالسم.

فسألني:

ـ أتود للفاشية أن تنتصر كما يود الملتفون حول الملك؟

ـ كلا طبعاً......

فانظر إلي ٤ فبراير إذن على ذلك الضوء(٧).

وتشهد فترة بعد الحرب لغطاً سياسياً متزايداً مع كثرة التغيير للحكومة وتصاعد إرهاب الإخوان المسلمين، كما تشهد فى آخر الأمر الأغلبية الوفدية فى ١٩٥٠، وفى محاولة واضحة لاسترداد بعض من شعبيته السابقة يلغى الوفد بزعامة النحاس معاهدة ١٩٣٦ مع بريطانيا، وفى ذلك اليوم قاد رئيس الوزراء مسيرة شعبية ضخمة، فى حين سادت الشعب مشاعر الحب لوطنهم والتضحية بأنفسهم فداء له. فى ذلك اليوم سرت نفحة فى وادى النيل من روح ١٩١٩(٨).

غير أن الوفد فقد كثيراً من جاذبيته بين المثقفين خاصة، وفى هذا القسم من العمل سوف نوضح التبدلات التى طرأت على بعض الشخصيات الرئيسة من المثقفين. تلك الصورة التى أوردها الراوى لهذه الحقبة:

قال رضا حماده:

ـ أصبح الوفد كزعيمه فهو شيخ هرم طيب يزحف عليه العجز والتدهور.

فقال سالم جبر:

ـ لايمكن أن تدوم الحال على هذا المنوال، فماذا عن الغد؟

فقال زهير كامل:

ــ مازال الوفد أفضل الجميع وسيضطر الملك إلي استدعائه عاجلاً اتقاء لانفجار ثورة شاملة.

فقال سالم جبر:

ــ الثورة أفضل من الوفد.

فقال رضا حماده:

ــ وفي الانتظار الإخوان والشيوعيون.

فقال زهير كامل بحدة:

ــ لا أغلبية لهؤلاء أو أولئك[٩] .

ويتغير الموقف عقب ثورة يوليو ١٩٥٢، فعدد من الشخصيات التى صورتها (المرايا) يقاسى من عمليات التطهير والعزل المتلاحقة. ويبدو عدد من أصدقاء الراوى، ممن حقق ثراء بالفعل وكان لهم تأثيرهم فى حقبة ماقبل الثورة، شديد الامتعاض من تدابير الحكومة الجديدة. إلا أن هؤلاء لم يكونوا وحدهم فحسب، ذلك أن سالم جبر، الكاتب الصحفى الشيوعى، يحسب أن الثورة لم تصل فى مسارها إلى المدى الذى تحقق به أهدافها:

ذهب الملك وحل محله عدد غير محدود من الملوك!

... أما توزيع الأرض على الفلاحين فمن شأنه أن يقوي غريزة الملكية المتوارثة من عصور الظلام!....

ــ هاهم يقضون علي القوى الإيجابية في الأمة فلا شيوعية ولا إخوانية ولا أحزاب، فعلى من يعتمدون في تحقيق سياستهم؟ ولم يبق إلا الموظفون المأجورون وسيقيمون بنيانهم على قوائم من قش...[١٠] .

وشبيه بعيسى الموظف الحكومى فى رواية محفوظ (السمان والخريف ــ ١٩٦٢) الذى تعرض للتطهير من الخدمة عقيب الثورة، والذى يشعر باستياء نحو القادة الجدد وأهدافهم، يعانى كثير من شخصيات (المرايا) من فقدانهم وظائفهم أو ممتلكاتهم، ويأتى الاختبار الحقيقى على الأقل، فى بادئ الأمر، إبان الأزمة فى العدوان الثلاثى ١٩٥٦، وكارثة يونيو ١٩٦٧ . وفى مواجهة هذين الحدثين كليهما، يسمح الراوى لنفسه أن يورد بعض التعليقات النادرة حول مشاعره الشخصية إبان هذه الفترة:

كنت في تلك الأيام ألتمس مجامع الزملاء والأصدقاء كما يلتمس المحترق مادة ــ غطاء أو تراباً أو ماء ــ ليطفئ به النار المشتعلة في ملابسه... وكان الحديث يدور حول النكسة، تحديد أبعادها، أسبابها، واستقراء الغيب عنها[١١] .

وحول موقفه المضاد للثورة:

وكان «سالم جبر» من بين الذين سروا في أعماقهم بالكارثة التي حلت بالوطن في ٥ يونيو ١٩٦٧! وهو موقف غريب ولكن تبناه جميع أعداء الثورة..[١٢] .

وهكذا، فتاريخ مصر فى غضون النصف الأول من هذا القرن، يوصف، ويناقش، ويسبك فى أخبار من خلال لوحات شخصيات (المرايا) . ومما لابد منه أن يكون ثمة تعليقات من القوى المؤيدة (للثورة) . فالولايات المتحدة يأتى ذكرها فى معرض شئ من النقد، ومع ذلك نجد أحد الشخصيات عقب عدوان ١٩٥٦ وهو جراح ثرى ومشهور، يعزو فى ثقة انسحاب قوى العدوان إلى الضغط الأمريكى، بينما يعترف بعض أصدقاء الراوى من الذين يذهبون إلى لوس أنجلوس لدراسة السينما عند عودته بأن الأمريكيين يتحلون بسجايا جديرة بالاحترام. وينبغى عدم إغفال اهتمامهم بالشرق الأوسط! ويواجه قرار أحد الأطباء الشبان بعزمه على الهجرة إلى الولايات المتحدة بالاحتجاج.

وعندما يخاطبه أحد شخصيات المرايا ما أسعد إسرائيل بكم، يحتج الشاب وهو يقول إنه يتحدى إسرائيل أن تفعل بالوطن أسوأ مما فعله المصريون بأنفسهم! وتقع الشيوعية تحت النظرة الساخرة لسالم جبر فى اللوحة الخاصة به:

قال مرة والحنق يلتهم قلبه:

ــ الشيوعية نظام عظيم حقاً ولكن ماهو الإنسان الشيوعي؟

هو شئ ميكانيكي لا إنسان حي!

وبغير حياء سألني مرة:

ــ لم يود الناس أن يهاجروا إلى الولايات المتحدة؟

فأجبت بسخرية واضحة:

لأنهم يجدون هناك الخبز والحرية.

فقال بامتعاض:

لاقيمة للحياة بلا حرية، فلا تكن متعصباً.

فقلت وأنا أضحك:

ــ أنت الذي علمتني ذلك!

فقال بمزيد من الامتعاض:

ــ متنا.. متنا.. فمتى نبعث؟...(١٣) .

إن السياسة والقضايا الجارية هى الموضوعات الرئيسة للنقاش فى الصالونات، والمقاهى، واللقاءات. ولكن ثمة موضوعات أخرى تطرح من خلالها أيضاً. والدين من الموضوعات التى يندر طرحها، وربما تكون موجة اللاأدرية التى يصفها الراوى بأنها موجة جارفة فى الكليات والجامعات مسؤولة عن هذه الحقيقة. وفى أول الأخبار خاصة الذى يعرفنا بالأستاذ إبراهيم عقل، نعلم أن أطروحته للدكتوراه التى قدمها للسوربون كانت هدفاً لهجوم ضار فى مختلف الصحف؛ فقد اتهم باصطناع آراء المبشرين الغربيين للطعن فى الإسلام، وقد أفضى ذلك إلى المطالبة بطرده من الجامعة. وفى حادثة تشترك عناصر معينة منها ـ على مايبدو ـ فى ردود الفعل التى نشأت عن كتاب طه حسين (فى الشعر الجاهلى) ١٩٢٦، نجد زملاءه فى الجامعة يتحلقون حوله وينجحون فى احتواء الحادثة حتى تهدأ العاصفة. ويظهر الدين أيضاً فى صورة ضوئية منعكسة إلى حد ما فى شخصية زهران حسونة، تاجر السوق السوداء الذى قسم حياته فى اطمئنان إلى قسمين لدرجة يبدو فيها أن ليس ثمة تناقض بين سرقة أصحابه وكونه مسلماً ورعاً، على نحو مايوضح للراوى:

فأجابنى بثقة:

ـ للدنيا أسلوب في المعاملة وللآخرة أسلوب آخر.

ـ ولكن الله لايمكن أن يرضى عن تجويع الفقراء.

ـ إني أكفر بالصلاة والصوم والزكاة فماذا تريد؟...

وكنت أتابعهم وهم يصلون في المقهي؛ يركعون ويسجدون، وتلمس جباههم الأرض خشوعاً وامتثالاً. وكنت أتابعهم بعين ساخرة وأتذكر كم أنهم أوغاد لصوص لا يحق لهم أن يبقوا ساعة واحدة فوق سطح الأرض(١٤) .

وهذا المناخ الفكرى لدى بعض الشخصيات، ومنها بلال البسيونى الطبيب الشاب الذى يهاجر أخيراً إلى الولايات المتحدة ـ وهو المناخ الذى نسخت فيه المعتقدات الدينية وحلت محلها معتقدات أخرى إنسانية وسياسية تبدو أكثر وفاء بحاجات المستقبل ـ يقود إلى تأييد العلم بوصفه منقذ البشرية فى معضلتها الحاضرة:

ـ لا منقذ لنا سوى العلم... وهو يواجه المشكلات الحقيقية التي تعترض مسيرة الإنسانية، أما الوطنية والاشتراكية والرأسمالية فتخلق كل يوم مشكلات نابعة من أنانيتها وضيق نظرها وتبتكر لها من الحلول ما يضاعف في النهاية من حصيلة المشكلات الحقيقية... فالعلم، باستثناء علم الحرب والهلاك،... لجميع البشر(١٥) .

لقد لفتنا الأنظار لتونا إلى أن كثيراً من الشخصيات التى صورت فى هذا العمل تنعقد صلتها بالراوى إبان تعليمه. فهو يصف لنا بشئ من التفصيل أصدقاء طفولته فى حى العباسية، فى حين أنه يعرض للحى صورة دافئة حنوناً بما فيه من «الحقول المترامية والحدائق الغناء» و «قصور كالقلاع وشوارع شبه خالية يجللها صمت ووقور»وهو يلتقى ببعض الأصدقاء فى المدرسة الثانوية. وعندما يذهب إلى الجامعة بوصفها مؤسسة، فنحن لا نعلم إلا النزر اليسير، فثمة تحفظات حول الأساتذة الموغلين فى الانتهازية ممن تقلد المناصب الحكومية أو الوظائف الرفيعة، ويصف الراوى محاضرات الأستاذ إبراهيم عقل بأنها أقرب إلى التوجيهات العامة منها إلى المحاضرات الدسمة التى يلقيها علينا زملاؤه. غير أن الراوى ربما كان أكثر تحديداً فيما يتصل بافتقاد نظام الامتحانات للعدالة:

علينا أن نذكر أننا سنمتحن في كل مادة تحريرياً وشفوياً معاً. وعلينا أن نذكر أن من حق مجلس القسم تعديل نتيجة الامتحان ـ بصرف النظر عن الدرجات الحاصل عليها الطالب ـ لتتفق مع مستواه العام كما يقرره الأساتذة. كل ذلك يضعنا تحت رحمته بلا مراجع ولا معقب(١٦).

وربما كان أكثر الموضوعات جاذبية للطلبة فى ذلك الوقت ظاهرة جديدة تماماً هى ظاهرة الطالبات. ويقدم الراوى انطباعاً واضحاً بأن الحرية الجديدة التى منحتها الفتيات بدخول الجامعة أعطت بقية زملائهن الذكور انطباعاً خاطئاً عنهن: خاصة سعاد وهبى، وهى فتاة محبوبة مفعمة بالحيوية على نحو جذاب نشأت فى بيئة شديدة التحرر، وما أن تصل إلى قاعة المحاضرات حتى تحدث من الإثارة مايفقد القاعة وقارها إلى حين:

وكانت تتعمد أن تدخل القاعة متأخرة بعد أن نستقر في مجالسنا ويتهيأ الأستاذ لإلقاء محاضرته، ثم تهرول كالمعتذرة فيرتج ثدياها النافران فتشتعل الفتنة في الصفوف وتند عنها همهمات كطنين النحل(١٧).

وتقدم الشخصيات نفسها للراوى، أحياناً، بصفته كاتباً مقتدراً ووجهاً لامعاً فى عالم الثقافة. ومن هذا القبيل ثريا رأفت، زوجة أحد أصدقاء الراوى فى الجامعة، تأتى لرؤيته تحت ذريعة مشروع ثقافى يخامر عقلها، لكن الحقيقة أنها جاءت بحثاً عن رفيق آخر غير زوجها. والشخصية الثانية جاد أبو العلا، وهو تاجر احترف كتابة الرواية، ولوحته التى رسمها الراوى تفتح صندوق بندورا * على عالم الثقافة فى مصر. وجاد أبو العلا يرى فى نفسه كاتباً موهوباً، وبعد أن يكتب تجارب رواياته بنفسه، يوظف ثروته العريضة التى جمعها من التجارة ثم يعرضها على آخرين ليكتبوا له أجزاء كبيرة من أعماله الروائية، ومن ثم يدفع للنقاد لتقريظها فى مراجعاتهم النقدية، وللمعدين لإعدادها للإنتاج التليفزيونى والسينمائى.

وفى مثل هذا الصنيع يستخدم عدداً من أصدقاء الراوى. وها هو ذا، على سبيل المثال، عبده البسيونى، والد الطبيب الشاب الذى ذكرناه آنفاً، يعلق على الموقف:

ــ لديّ مشروعات ترجمة لا حصر لها، كتب، مسرحيات، قصص سينمائية...

ــ عظيم... عظيم...

ــ قيل لي إنه لا جدوى من العرض وحده؟

فتساءلت متبالهاً:

ــ ماذا تعني؟

ــ قيل إن الوصول قد يقتضي مالاً ولا مال لدى!

ــ لاتصدق جميع مايقال!

ــ أو أن أكتب مقالات نقدية تقديراً للبارزين فى المؤسسات.

ــ قلت لاتصدق.

ــ أنا علي استعداد لتقرير أن أي بغل فيهم أعظم من أحمد شوقي، ولكن المتنافسين في

* بندورا: امرأة أرسلها زيوس عقاباً للجنس البشرى، بعد سرقة بروميثيوس للنار، وأعطاها علبة (Pandora's Box) ما إن فتحتها بدافع الفضول حتى انطلقت منها جميع الشرور والرزايا، فعمت البشر. المترجم.

التقدير لم يدعوا مجالاً لشخص مثلي لم يعرف كناقد من قبل!.. وفضلاً عن ذلك فلست إذاعياً ولاتلفزيونياً لأدعوهم إلي برامج أو أعرض أعمالهم، فلم يبق أمامي إلا الطريق الطبيعي ـ وهو كما تعلم ـ غير طبيعي[١٨].

وممن قبل الثمن من جاد أبو العلا «زهير كامل»، وهو أديب تحول إلى صحافى يزود القسم الأول من هذا العمل بأوضح نموذج للانتهازى العريق. فهو يكتب سلسلة دراسات نقدية حول روايات جاد أبو العلا قال عنها عبده البسيونى فى صراحة تامة إن مثل هذا العمل لايجرؤ على كتابته إلا مومس! إنه زهير كامل الذى يبدى واحداً من أشد التعليقات نفاذاً فى النص حين يقول:

يتساءلون كثيراً عن سر ازدهار المسرح، أتدري ماهو سر ذلك السر أننا صرنا جميعاً ممثلين!![١٩].

ومن ثم، فنحن نرى الراوى فى (المرايا) يصف المؤسسات و «الأنماط» من خلال رؤيته الخاصة. ونحن أيضاً من خلال هذه العملية نعرف القليل عن معتقداته الخاصة؛ فهو يصف غرامياته مع النساء التى هى أحياناً مجرد غزل، وفى أحيان أخرى، أشد خطراً، ومن ذلك، على سبيل المثال، ثريا رأفت، وهى فتاة يولع بها الراوى لا لشئ إلا ليكتشف أن أحد معارفه * اغتصبها وهى فى سن البراءة:

وكان حبي القديم قد استنفد طاقتي للحب الحقيقي. وكانت تلك الهفوة مما لا يغتفر علي أيامنا. كنا نحارب طبقات كثيفة من الماضي العتيق كلما تلاشت طبقة برزت تحتها طبقات راسخة تتطلب المعاناة والعناء لقهرها. كان علينا أن نقطع خمسة قرون أو ستة في ربع قرن[٢٠].

وربما تكون فراسة الراوى فى صديقه «رضا حماده» هى التى تعطينا أوضح لمحة عن الراوى وقيمه:

ولا غرابة في أن تبهرني الأخلاق البناءة كرجل عاصر فترة انهيار في الأخلاق والقيم لانظير لها حتي خيل إلي في أحيان كثيرة أنني أعيش في بيت كبير للدعارة لا في مجتمع. ففي رضا حماده عرفت رجلاً نقي النوايا والسلوك، نزيهاً مخلصاً، آمن طيلة حياته بمبادئ لا يحيد عنها كالحرية والديمقراطية والثقافة إلي عقيدة دينية مستنيرة متطهرة من شوائب التعصب والخرافة[٢١].

وليس غير زهير كامل، الأستاذ الانتهازى الذى يتحول إلى صحفى وناقد، من يطلق انفجاراً مماثلاً فى مشاعر الراوى الخاصة: أما بقية الشخصيات فهو يصورها بمزيد من الحياد وبعض هذه الشخصيات بالفعل، مثل عيد منصور، مغتصب ثريا رأفت، يدخل اللوحات الخاصة بالشخصيات الأخرى بطريقة هامشية إلى أن يحظى بوصف تفصيلى فيما يلى من السرد.

ـ ٢ ـ

تتبدى هذه السلسلة الطويلة المتتابعة من الشخصيات، وبتتابعها يواصل الراوى تعريف قرائه بمزيد من الأشخاص يتخذون أوضاعهم داخل المواقف التى فرغ الراوى من وصفها وزودها بكثير من الشخصيات التى يتكرر ظهورها من آن إلى آخر خلال السرد. فمن طفولته فى حى العباسية الراقي يبرز كثير منهم، وثمة شخصيتان من بينهم تعدان من بين شخصيات العمل الرئيسة التى تتصف بالشر. فهذا «سيد شعير» الذى يعاشر البغايا، ويوزع المخدرات، ويفتتح مقهى أثناء الحرب العالمية الثانية، ويحقق ثروة كبيرة. وهنالك أيضاً «عيد منصور» الذى اغتصب «ثريا رأفت» قبل أن تصبح صديقة للراوى. وفى «عيد منصور» يتمثل قدر كبير مما يمقته الراوى على المستوى الشخصى. ومن ثم فهو يصوره بتفصيل كبير:

فنشأ عملياً، صارماً، ذا عقل نفعي، وبلا قلب، ومازال كذلك حتي اليوم والغد. ومنذ الصغر اتخذ من القرش معبوداً ومقياساً للرجولة والتفوق،

* «عيد منصور» ـ الرواية ص ٣١٠، المترجم.

ولم يتسع قلبه إلا لذلك المعبود الأوحد. وكما
قلت فهو الصديق بلا صداقة. صديق بحكم
الجوار والزمالة واللعب وعشرة العمر ولكن بلا
عاطفة ولا مودة ولاحب حقيقي، يضحك
للكارثة كما يضحك للنكتة.

وهكذا هو، أنانى حقود حتى إن كارثة يونيو ١٩٦٧ تهيئ له فرصة ليشمت بالمصير المحتمل للثورة المصرية.

ونلتقى فى أيام الدراسة بناجى مرقص، أكثر الطلاب نبوغاً طوال العام؛ طرده أبوه لاشتراكه فى مظاهرة؛ ونتيجة لذلك يعجز الصبى عن أن يواصل تعليمه وتنتهى حياته موظفاً صغيراً فى الخدمة المدنية. كما نلتقى كذلك باثنين من أساتذة الراوى فى المدرسة والجامعة كليهما ـ غانم حافظ مدرس التربية البدنية فى المدرسة * وأخيراً الأستاذ الكبير ماهر عبد الكريم. وعلى القارئ أن ينتظر طويلاً قبل الوصول إلى اللوحة المعبرة عن هذا الشخص الذى يقوم ـ فيما يبدو ـ بدور مؤثر فى حياة وتطور كثير من الشخصيات فى المجال الثقافى والفكرى ممن صورهم الراوى فى هذا العمل، حتى إن وصف الراوى للزيارة التى قامت بها لمنزله ابنة إحدى صديقاته الأمريكيات، وتفنيده لإشاعة تورطه فى مؤامرة سياسية قد شغل مساحة زمانية ومكانية كبيرة من هذه اللوحة، وربما كان الشئ الممعن فى الغرابة أن ننسى أن اللوحة التى رسمها الراوى لهذه الشخصية لا تخبرنا عنها إلا بالقليل.

ثمة مكان آخر يفضل رفاق الراوى وأصدقاؤه اللقاء فيه هو مقهى الفيشاوى الشهير (وإن كان قد تغير الآن إلى حد كبير) فى خان الخليلى، السوق التجارية المشهورة[٢٢]، بالإضافة إلى الصالونات الفكرية والأدبية لأمثال ماهر عبدالكريم، وسالم جبر، وجاد أبو العلا. وهنا يقضى كثير من الشخصيات الساعات فى الغرزة أو حلقة الحشيش. فهناك، على سبيل المثال، يعلم «عدلى بركات» أحد سكان العباسية، وهو غارق فى غيبوبة العقاقير المخدرة بنبأ وفاة أبيه المتوقع الذى طال انتظاره. بيد أنه من خلال سلسلة متكاملة من اللوحات فى منتصف هذا العمل يتعرف القارئ بيئة جديدة وحقبة مختلفة من حياة الراوى الخاصة، تلكم هى خدمته فى الوظيفة. وهذه اللوحات لا تقدم سلسلة من الشخصيات الجديدة ذات الحيثية فحسب، بل تقدم كذلك نظرة كاشفة لحياة الموظف وأخلاقياته. حيث تشكل الوظيفة وضعاً له وجاهته يطمح إليه كثير من المتعلمين المصريين ويؤهلون له منذ أن ارتبط بالحصول على تلك الورقة التى تعرف بالشهادة العلمية (على نحو ما وصف المويلحى ساخراً منذ ما يزيد على نصف قرن من الزمن)[٢٣]، ويحكى لنا الراوى ما يجرى فى المكتب يوماً بيوم، ويعرفنا برؤساء الموظفين فرداً فرداً، لا فى نوع من التعريف البسيط الذى يقتصر على فترة واحدة من الزمن بل من خلال مراحل متعددة من حياته الخاصة فى الوظيفة. ونحن نعرف، على سبيل المثال، الخلفية التعليمية المتباينة لهم، وشكل زيهم وأساليب سلوكهم.

فعباس فوزى، الذى هو واحد من أمتع شخصيات (المرايا) وأكثرها حيوية فى مجموع هذه السلسلة يؤلف كتباً فى الأدب القديم، غير أن زملاءه لا يقرون مثل هذا السلوك:

والموظف القح لا يحترم عادة إلا الموظف
«الحقيقي» الخبير بالإدارة واللوائح، أما تأليف
الكتب فيعد عندهم نوعاً من العربدة التي لا
تليق بالمحترمين من الرجال[٢٤].

بيد أن هذا التقليد يتخلف حين يقدم أعماله العلمية إلى عدلى المؤذن، وهو رئيس قسم حديث القدوم، وكان فى مثل هذه الأعمال نموذج الموظف القح. وعدلى نفسه حاصل على درجته الجامعية فى الفلسفة وهو مؤلف لبعض الأعمال فى هذا المجال. وهو يعلق تعليقاً لاذعاً بقوله إنه قد قرأ بالفعل أعمال «عباس فوزى» ووجدها أقرب إلى السطحية. وعندما يعود عباس والراوى إلى مكتبهما يصرح أولهما بواحد من تعليقاته اللاذعة التى يتميز بها فيقول إنه بعدلى المؤذن:

ـ بدأت الفلسفة بابن رشد وانتهت بابن
كلب![٢٥]

وليس غريباً أن تنجح أيضاً هذه الصور التى رسمت لشخصيات تنتمى إلى السلك الوظيفى فى إطلاع القارئ

* كان مدرسا للرياضيات على نحو ما جاء فى النص العربى. المترجم.

على قدر هائل من المعرفة ببعض الدسائس التى انطوت عليها الحياة السياسية المصرية قبل الثورة وبعدها؛ ولا سيما بالطريقة التى تستخدمها سياسات الحزب وبالرشوة حتى تتخذ سبيلها إلى كل قسم من أقسام الوزارة تقريباً. وحكاية طنطاوى إسماعيل من صميم ما نحن بصدده:

ثمة صدع في شخصيته..

وكان ذا خلق نقي طاهر، يحمل الأمانة بإخلاص ولا يحيد عن الحق، فأثار موجة من الرعب في قلوب الكتبة والمراجعين. كانوا يعملون من خلال نظام محكوم تعاوني يقوم أساسه علي الرشوة والهدية فانفجر الرجل في أوساطهم كالقنبلة فاتكا بمصادر رزقهم الحقيقية. ولو كانوا يملكون الشجاعة لاغتالوه، ولكنهم فكروا في وسيلة تخلصهم منه[٢٦].

ويوفى هذا العمل على الغاية فى تصويره مشكلة المصدر الحقيقى للدخل وما تلمح إليه من صعوبة ما يواجهه الموظفون حين يعيشون على راتبهم ـ بحالة «فتحى أنيس» الذى يعجز عن توفير بدلة جديدة ويدخل يوماً مرتدياً جلباباً. ويستدعى هذا السلوك الغضب فى بادئ الأمر ثم يثير أسئلة عما يتنافى والقانون، أو التقاليد على الأقل. ويقترح أحد زملائه وجوب إيجاد عمل يتيح له ممارسة شئ من الرشوة ومن ثم يزيد من دخله الهزيل. أما كامل رمزى، فهو، مثل طنطاوى إسماعيل لا يجيز الفساد أو الرشوة ويأبى أن ينحنى للضغوط، حتى وإن يكن من المستوى الوزارى. وهنا حين يطرح عليه السؤال: هل فى إمكانه أن يحترق من أجل أن يكون أميناً؟ نراه يجيب بأن الحجج التى ترجح أن يحترق الإنسان من أجل أن يكون أميناً هى أكثر بكثير من تلك التى ترجح احتراقه من أجل أن يكون فاسداً[٢٧].

وكثيراً ما يجرى ترشيح الموظفين فى الدوائر الانتخابية مما يتيح للراوى الفرصة لكى يشير إلى إجراءات معينة تنطوى عليها عملية الانتخاب. والواقع أنه هو نفسه قد اقترح ليكون مرشحاً بالاسم. ويقول له شرارة النحال إن كل ما عليه أن يفعله هو أن يغمض عينيه ويدع المأمور يفعل كل شئ. ويسفر هذا الانتخاب (الذى يرفض الراوى أن يشارك فيه) عن فوز عشرة من الوفديين من خلال ألوان من الإكراه والإرهاب والتزوير.

ويعلق الراوى فى أسى بأنه كان مسروراً أنه لم يشارك فى مثل هذه الجريمة التاريخية المدبرة[٢٨]، وعلى مستوى أكثر إمعاناً فى الفردية نتعرف بعض التقنيات المتبعة للحصول على الترقية باستخدام الوسائل السياسية وغيرها من الوسائل. وشرارة النحال نفسه ـ على سبيل المثال ـ يرقى من عامل هاتف إلى وظيفة من الدرجة السابعة مباشرة لا لشئ إلا لجمال مظهره وما يثيره من انطباع حسن لدى كثير من الشخصيات فى الوزارة. إنه يستطيع من خلال سلسلة من الاتصالات السرية والمتمرسة بالوزراء السابقين بالرغم مما يعرض للحكومة من تغييرات عدة، يسقط فى أعقابها آخرون، كل ذلك فى حين نجده يخدم من يخلفونهم فى الوزارة من المنتمين إلى حزب آخر بكل التفانى والكفاءة فى الإدارة. أما عدلى المؤذن، رئيس المكتب الاستشارى، الذى لا يعرف الرحمة، فلديه أسلوب يختلف عن ذلك اختلافاً طفيفاً:

كان يبسط حمايته ـ وقت إقبال الدنيا عليه ـ علي عدد محدود من موظفي الأحزاب المختلفة، حتي إذا أقبلت دنيا الأحزاب علي أحدهم رد الجميل فزكاه عند وزيره، بذلك احتفظ بمكانته في جميع العهود معللاً فوزه بكفاءته الشخصية وحدها[٢٩].

وقد كان لعدلى يد فى حادث آخر يتعلق بترقية كان موضوع المناقشة فيها هو الراوى نفسه؛ إذ يرشح الراوى للترقية ويعتمد الوزير المنصب الجديد. غير أن القرار قد ألغى فى اليوم التالى. وحين يتقصى الراوى ثائراً حقيقة الأمر، يكتشف أن مكالمة هاتفية سريعة من أحد رجال البلاط الملكى بعدلى، قد كانت كفيلة بأن تغير رأى الوزير لصالح منافس الراوى على المنصب نفسه، وعندما يحار الراوى مفكراً فى نوع الصلة التى يمكن أن تكون بين منافسه ورجل البلاط الملكى، يلمح صديق الراوى فى إجابته معرضاً:

ـ صل وسلم علي سيدنا لوط[٣٠].

وتظهر المناقشات وألوان الكراهية، والمنافسة، والحسد التى يمارسها زملاء الراوى فى الخدمة الوظيفية فى تفصيل

بالغ النفاذ. وتكاد تصل «المرآة» بالنسبة إلى شخصيات من مثل عباس فوزى وعدلى المؤذن، إلى أن تكون لوحة كاملة للشخصية. ويمنحنا الحوار والردود السريعة التى تدور بينهما فكرة نافذة عن مزاجيهما، كما يبين عن قدر هائل من المعلومات المتعلقة بما يشغلانه من مهن. ولقد أسلفنا الإشارة إلى الصدام الذى جرى بين عباس فوزى وعدلى المؤذن حول كتابات عباس، بيد أن هذا الصدام ليس إلا واحداً من كثير؛ فهناك على سبيل المثال، عبدالرحمن شعبان، ذلك الغضوب، المترجم بالوزارة، وقد وصف بتفصيل وافٍ بأنه:

طفل كبير في الخامسة والثلاثين... وما أسهل أن يثور غضبه ولكن لو انفجر غضبه، عند ذلك تزلزل الزلازل[٣١].

ومع مثل هذا المزيج المتفجر من الشخصيات ـ وهى ليست إلا الشخصيات الرئيسة ـ يكاد يكون من المحتم على الحوار الدائرى فى أروقة الوزارة أن يكون مفعماً بالدعابة والغضب، وفوق ذلك بالتعليق على شئون المجتمع والحكومة كافة. ومعظم اللوحات التى توصف فيها هذه الشخصيات تتجمع فى وسط العمل، ومن ثم يزودنا العمل بعالم صغير داخل إطار نظرة أشمل للمجتمع المصرى على نحو ما تصوره الشخصيات الأخرى فيه.

وخلال اشتغال الراوى بالعمل الحكومى يبدو تأثر هذا الوسط الاجتماعى بظاهرة جديدة قد شاهدناها بالجامعات والمدارس، ألا وهى قدوم أنثى زميلة فى العمل. والتأثير الحادث هنا شبيه بذلك إلى حد كبير:

اشتدت العناية بالمظهر في السكرتارية، واسترقت الأعين النظر إلي ركن الحجرة حيث جلست عبدة.. وكان علينا أن ننتظر طويلاً حتي تصير «عبدة» عادة يومية لاتثير الأهواء ولاتلفت النظر[٣٢].

ويكاد يكون من المحتم أن تحيط كثير من الشائعات بهؤلاء القادمين الجدد الذين يثيرون اللغط، وأن يكون للمكتب فى شخص صقر المنوفى ناقلاً طبيعياً لهذه الأقاصيص. وهو يكتشف أن عبدة، الموظفة الجديدة، تعيش فى حى السيدة زينب حيث يسكن الطلبة، وبإشارة خليعة منه، يبدو واضحاً لدى أعضاء المكتب أنه من أجل ذلك يشك فيما هو أسوأ. والحق، أن عبدة تطارد بإلحاح من قبل موظف فى مكتب آخر يروغ منها بعد زواج لم يلبث سوى أسبوع طلقها بعده. وتعود عبدة إلى المكتب بعد أسبوع الإجازة وتحظى بقدر كبير من التعاطف معها لحظها العاثر.

وقد انضمت كاميليا زهران بعد ذلك بوقت طويل، فى عام ١٩٦٥، لهيئة المكتب، غير أن المواقف قد تغيرت الآن وأصبح ينظر إلى الإشاعات التى تدور حول الموظفات على أنها جزء من الروتين المعتاد. والراوى الآن ـ وقد تقدم به العمر وهو يرقب كاميليا بحنو ـ يكاد يكون كحنو الأبوة. وهو يشعر بالانزعاج عندما تناهى لسمعه من التقارير ما يفيد أنها: «تلعب اللعبة القديمة على الجميع» مع المدير العام، أو محاولة الحصول على ترقية «شرارة النحال»:

ــ هل تسللت انتهازية جيلنا إلي الجيل الطازج؟

ــ إن المغريات اليوم أقوى وأعنف..

فقلت بامتعاض:

ــ لعل الانتهازية يعترف بها في النهاية باعتبارها أخلاقاً جديدة، ومهارات جديدة مثل التكنولوجيا![٣٣].

ويبدو أن لانشغال الكاتب ما يبرره؛ إذ تنتقل كاميليا إلى الإدارة القانونية، غير أنها هنا تلتقى بـ «صبرى جاد» وهو موظف شاب ذو آراء متطرفة فى السخرية من جيل الراوى، ويتزوجان.

بالرغم من أن هذه السلسلة الطويلة من اللوحات تلج بنا إلى بيئات ومواقف مختلفة، فإن كلا منها تتخذ وضعها فى انسجام مع منظور سياسى ـ تاريخى معين. وتبرز هذه الملامح بوضوح فى كل صفحة؛ ذلك أن كثيراً من شخصيات العمل كانوا شهوداً على بعض الأحداث الكبرى فى التاريخ المصرى فى القرن العشرين؛ بل مشاركين فى صنعها. والراوى نفسه يظهر مع صديق له وسط حشد ضخم

فى عام ١٩٢٤ يرتقب وصول سعد إلى ميدان عابدين للقاء الملك بشأن الدستور. وهو يكتشف آخر الأمر أن أحد جيرانه المغمورين فى العباسية هو «عشماوى جلال» الذى:

كان ضابطاً كبيراً بلواء الفرسان بالجيش المصري، واستحق بجدارة أن يوصف بأنه العدو الأول لثورة ١٩١٩ في الجيش المصري. وجرت أخباره كحكايات الرعب بأنه يقتل بلا رحمة، ويعذب ضحاياه فيربط الطلبة بجواده وينطلق به وضحيته يسحل من خلفه بالحصى والإسفلت حتى تفيض روحه(٣٤).

لكن لم ينل أحد من الشهرة ما ناله أحد المشاركين فى المظاهرات التى جرت خلال حكم إسماعيل صدقى، هذا الحكم المطلق الذى عطل فيه الدستور، ويرقب الراوى، مع رفيقيه رضا حماده وطه عنان، قذف الحجارة، ثم الرصاص المتطاير، والموتى. وعند العودة إلى البيت، يسير الثلاثة متشابكى الأذرع يتوسطهم طه عنان، وفيما هو يتحدث إليهم، وفى لحظة أو هى أقرب، يطلق عليه النار من الخلف فيتردى قتيلاً بالقرب من عيادة طبيب أسنان. ويرجع أكثر ما يرتبط بهذه المظاهرات من مضايقات وما قد يكون من شغب طلابى أو تعطيل مؤقت للدراسة فى الجامعة، إلى بعض المعلمين من أمثال محمود درويش، بل إن هذا المعلم كان متهماً بتزويد إدارة الأمن بأسماء زعماء الطلبة.

وتدخل شخصية قدرى رزق مسرح الأحداث فى عام ١٩٤٨ وهو ضابط فى الجيش يعرب عن استيائه لهزيمة الجيش فى حرب فلسطين، ويعزو ذلك إلى أن الجيش «حوصر بين عدوين، عدو فى الخارج وعدو فى الداخل»(٣٥)، ويكتشف أصدقاؤه أنه أحد الضباط الأحرار المشاركين فى الانقلاب؛ وهكذا يعرض لنا العمل تلك الطريقة المعجزة التى ظلت بها الخطط طى الكتمان فى هذه الفترة وكل ما زامنها فى هذا المشهد القصير الذى يقدمه العمل لبطل من أبطال الرواية.

وإذا استحضرنا أن (المرايا) كتبت خلال عام ١٩٧٠ فإنه لا يكاد يدهشنا ما تشتمل عليه من إشارة متواصلة إلى حرب يونيو ١٩٦٧ .

ويتشفى الأوغاد من أمثال سيد شعير وعيد منصور فى هذا الموقف ويحدوهما أمل فى أن تعنى هذه الهزيمة نهاية الثورة، غير أن تأثيرهما على معظم أصدقاء الراوى من الوجهة الفكرية والنفسية والروحية كان عميقاً، كتأثيرهما الواضح على الراوى نفسه. إنه عباس فوزى لايزال قادراً على أن يتخذ موقف السخرية المسعورة إذ يقول للراوى إن سيان - فى الواقع - أن يحكم مصر إنجليزى أو يهودى أو مصرى. لكن قدرى رزق يعبر عن مشاعر عدد من أصدقاء الراوى ومعارفه:

ـــ أيذهب ذلك التاريخ كله هباء؟!...

ـــ أنركع مرة أخري تحت أقدام الرجعيين والاستعماريين ؟!...

ـــ ما تاريخ العرب الحديث إلا سلسلة من الهزائم أمام الرجعية والاستعمار، ولكن مايكاد اليأس يخيم حتي ينبثق من ظلماته نور جديد(٣٦).

وكانت عاقبة ذلك أن حظى عزمى شاكر، المدرس والمؤرخ الشيوعى، من الراوى بتقدير عظيم:

وأشهد بأنه كان من أوائل من ثابوا إلي التوازن بل لعله كان أولهم، ففي أكتوبر من السنة نفسها نشر مقاله المشهور الذي حلل به الهزيمة، فاعتبرها درساً، وحذر من الاستسلام لطغيان النقد واحتقار الذات وتعذيبها وفقدان الثقة بالنفس، وأكد في النهاية حقيقة مازال يؤمن بها وهي أن الثورة هي الأرض الحقيقية المتنازع عليها، لاسيناء ولا القدس، وأنها هي التي يجب أن تبقي وتستمر(٣٧).

بيد أن المذمة التى نال بها اليساريون من أمثال عجلان ثابت وسالم جبر مثل هذه الحاجة العقلانية هى أيضاً من

سمات هذه الحقبة؛ فهما يطلقان على كتابه «من الهزيمة نبدأ» تسمية جديدة هى «من الانتهازية نبدأ» وينتهيان بالاستهزاء ببلد الاحتفال بالإسراء والمعراج فى عصر الهبوط على سطح القمر(٣٨).

ومنذ عام ١٩٦٧ تنوعت أشكال تصوير هذه الحقبة وتفسيرها تنوعاً كبيراً حتى أمكن لرجل كهل مثل صادق عبد الحميد أن يتحدث عن كثرة الشامتين والهازئين والمازحين، بل أمكن لواحد من الشباب هو «صبرى جاد» أن يكون أكثر صراحة بالمطالبة بإبادة كل من هو مسؤول عن الكارثة. لكن يضاف إلى ذلك أيضاً قدر هائل من البحث فى جوهر ماحدث والحوار حول المستقبل، وفى الحوار حول المستقبل، يدور أيضاً حوار حول الماضى. وتكون الثورة، من خلال هذا المنظور التاريخى، وطبيعتها ومقوماتها، وأخطاؤها جميعاً موضوعاً لقدر لايستهان به من التحليل المفصل.

ويشترك عدد من أصدقاء الراوى مع الراوى نفسه فى رأيه الخاص، ويعكس قدرى رزق؛ بوصفه بطلاً من أبطال الحدث نفسه، وجهة نظرهم فى الفقرة التالية التى تتضمن مزيداً من تعليقات الراوى نفسه:

اندثرت القوى الجهنمية التى كانت تعوق تقدم الشعب مثل الملك والإنجليز والحكام الفاسدين، ورجع الأمر إلي أبناء الشعب الحقيقيين.. انتهي الفساد والانحلال وسينطلق تيار الإصلاح والتقدم إلي الأبد.. وقلنا إنه آن للحلم أن يتحقق، وأن ينعم بالحرية والرقي والعدل ذلك الشعب الذي عاني الظلم والاستعباد والفقر والغربة آلاف السنين.. كما ساورتنا مخاوف من ناحية أمريكا، وخشينا أن تحل محل إنجلترا بطريقة أو بأخرى، بعدما شعرنا بمدى تأييدها للنظام الجديد، ولكن قدري رزق قال:

ـ الأمريكان ذو نفع كبير ولا خوف علينا منهم بفضل وطنية زعمائنا الجدد(٣٩).

غير أننا نلتقى أيضاً بآراء طريفة حول الثورة من زاويتين أخريين على الأقل: عبدالوهاب إسماعيل المسلم المتشدد الذى هو فى ريب من دوافع أبناء وطنه الأقباط ويتبين آخر الأمر أنه عضو فى جماعة الإخوان المسلمين. وعلى الرغم من أنه يسميها الثورة المباركة فهو يعترف أنه لايعرف حقيقة ما يريده أنصارها. وسرعان ما يتم إلقاء القبض عليه بوصفه عضواً فى الإخوان المسلمين، إلا أنه يظهر فى عام ١٩٦٥ بعد عشر سنوات أمضاها فى السجن وهو ثابت على آرائه:

الاشتراكية والوطنية والحضارة الأوروبية خبائث علينا أن نجتثها.. لدينا رسالة الإسلام وعبادة الله وحده لا رأس المال ولا المادية الجدلية(٤٠).

ولدينا، من جانب آخر آراء أصدقاء الراوى من اليساريين والشيوعيين مثل «عزمى شاكر»، «كامل رمزى» و«مجيدة عبدالرازق».

وهؤلاء يرون أن الذين قادوا الثورة ليسوا ثواراً حقيقيين بل إنهم فى الحقيقة يكتمون أنفاس الشعب. ويعتقد كثير منهم أن ثورة ١٩٥٢ مجرد مقدمة للثورة الحقيقية التى ترقد بظهر الغيب. ومجيدة تنعتها بأنها ثورة رجعية، لون جديد من الفاشية أو مجرد انقلاب بورجوازى صغير يشبع تطلعات أمثال الراوى(٤١).

ومع ذلك، وعلى الرغم من تباين هذه الآراء تجاه الثورة، فإن العاطفة التى اعتنقها هؤلاء تنطوى على حب مصر وطناً، وعلى حب شعب متميز بعاداته ومثله وتطلعاته. ومن جانب آخر، نرى فى عبد الرحمن شعبان شخصية قد انحازت تماماً للحضارة الأوروبية، فهو يفضل، مثل الخديو إسماعيل، أن تكون مصر قطعة من أوروبا، وفى فقرة ذات دلالة يشن هجوماً قاسياً على مصر والمصريين:

ـ انظر إلى قذارة الشوارع في قلب المدينة!، سيأتي يوم يطالب فيه الذباب بحقوق المواطن!...

ـ صدقني إن رجال السياسة الذين تعجب بهم لا يصلحون موظفين مبتدئين في سفارة أجنبية.

ـــ وملايين الفلاحين القذرين بأي منطق يستحقون الحياة؟...

ـ لماذا لاتستغنون عنهم بالآلات الزراعية الحديثة؟!

ـــ إن خير ما تمخضت عنه الحضارة المصرية هو الحشيش، ومع ذلك فما أقبحه بالمقارنة بالويسكي.

ـــ هل حقاً تعجب بهؤلاء الكتاب والأدباء؟ صدقني إنهم أميون على المستوى العالمي..

ـــ اسمح لي أن أبول علي جميع من تحبهم من زعماء وأدباء ومطربين...

ـــ أتعرف ماهي أكبر نعمة أغدقت علينا؟... هي الاستعمار الأوروبي، وسوف تحتفل الأجيال القادمة بذكراه كما تحتفلون بمولد النبي(٤٢).

ولا ريب أن هذه التعليقات قد ترددت من سنوات كثيرة قبل الثورة، إلا أن المرء ليعجب كيف أمكن لهذه النظرة أن تتغير حتى بعد مثل هذا الاضطراب الشامل. ويموت عبد الرحمن فى ٢٦ يناير ١٩٥٢، حين يهاجم المتظاهرون الترف المقيت فى كلوب القاهرة؛ حيث يجلس عبد الرحمن لاحتساء الخمر مع بعض أصدقائه الإنجليز، ولعل الراوى يريد لنا أن نستنبط من أنفسنا أنه قد لقى ما يستحق من جزاء!

ولعل من أطرف مظاهر المجتمع المصرى التى يمكن استخلاصها من مثل هذه السلسلة من الشخصيات ذلك الدور المتغير للمرأة. ويمكن للرواية الحديثة أن تظهرنا على تطورات محددة فى هذا المجال تبدأ من العلاقات التى هى أقرب إلى الشكلية فى رواية (زينب) لهيكل، والتى تتلاشى ليحل محلها بالتدريج ما يتخذ مظهر الحرية الجنسية لدى الشخصيات الروائية عند إحسان عبد القدوس. ويحكى لنا الراوى فى (المرايا) عن أيام شبابه حين تخدش بنات «عصام الحملاوى» الثلاث مشاعر الحياء لديه:

فغضبت أضعافاً على سلوك بنات عصام، واعتبرته زراية وتلويثاً لأسمى عاطفة فى الوجود(٤٣).

وتخبر مجيدة عبد الرازق الراوى عن محاولات عائلتها تزويجها من عريس ثرى. وهى تصر على إتمام تعليمها لتطلعها إلى العمل، غير أن عريس المستقبل لم يوافق، وعندما تصر يذهب.

وعند الحديث عن كاميليا زهران يعلق الراوى وصديقه القديم رضا حماده على الموقف الراهن. ويشير الراوى إلى أن مناخ التحرر الجديد ينحى عدداً من المشكلات التى واجهوها فى شبابهم، وأن الصراحة فى مسائل الجنس ظاهرة أكثر صحية من معاشرة البغايا. لكن رد الفعل الوحيد الذى يخرج به الراوى من صديقه الذى هو أقرب إلى المحافظة، هو أن الحب مثل الديمقراطية يبدو وكأنه قد صار دوراً ملهاوياً سريع التغير(٤٤). غير أن صبرى جاد، هذا الموظف الصغير فى ١٩٦٧، هو الذى يبدو أكثر صراحة فى مناقشته لهذا الموقف:

وسأل عباس فوزي :

ـــ وما موقفكم من الحب؟... ألا زال للحب عندكم قيمة أم أصبح الجنس كل شئ؟

أجاب صبري:

ـــ الجنس مسيطر، وقليلون يحبون بل ويرغبون أن يمتد بهم الحب حتى الزواج!

ـــ وماذا عن الأكثرية؟

ـــ يمارسون المغامرات الجنسية.

ـــ مع من؟

ـــ التلميذات.. الطالبات..... الفتيات!

ـــ كثيرون يقبلون.... والبعض يتبع تقاليد الجيل الماضي.

ـــ أعتقد أن الفتيات لايتخلين عن حلم الزواج.

ـــ هذا هو عيبهن الأول(٤٥).

وبينمـا يصف الراوى هذه السلسلة المتتـابعـة من الشخصيات يعطينا كذلك لمحات من آرائه الخاصة فى عدد من القضايا. فهو يتحدث عن حبه الأول لصفاء الكاتب حديثاً يتسم بالرقة والصراحة ويبدو أنه يستخدمه فى مناسبات عدة بوصفه معياراً يقيس إليه التجارب العاطفية فى حياته كلها. أما فى موضوع الثورة، فحديثه حاسم لا لبس فيه ولا غموض:

وشعرت لأول مرة في حياتي بأن موجة من العدالة تجتاح العفونة المتصلة بلا هوادة فتمنيت أن تواصل سيرها بلا تردد ولا اعوجاج وفي نقاء وطهر إلي الأبد[٤٦].

وحين يتحدث الراوى عن حياة «عجلان ثابت» وعصره، يشير كذلك إلى الفترة التى شملتها بالحديث جميع الشخصيات إلا القليل منهم واصفاً إياها بأنها عصر مضطرب جياش بعوامل هدم وبناء، وتفكك وتجمع، ويأس وأمل[٤٧]، ولكى يصل الراوى بمجمل العمل إلى نهايته نراه يبتعد بنا عن عالم الساسة وأحداث التاريخ، وعن الحركات السياسية والفكرية التى ظهرت كإلهام لهذه الأحداث أو استجابة لها، ويرتد بنا إلى الفترة التى كان فيها فى السابعة من عمره. وهكذا ننتهى بعد كثير من المناقشات وبعد تحليل هذا القرن بأزماته وكوارثه إلى فترة البراءة فى حياة الشخص الذى كان محور تعرف جميع الشخصيات الأربع والخمسين.

حاولنا فى الصفحات السابقة أن نقدم وصفاً وتلخيصاً لبعض الموضوعات الرئيسة مدعماً بمقتبسات من هذا العمل الطريف الشائق لنجيب محفوظ.

وسنحاول، فى الختام، أن نضع هذا العمل داخل شكل ما من أشكال المنظور الأدبى، وأن نحدد مكانه، على وجه الخصوص، من مخطط الأعمال الأخرى للمؤلف، ولاسيما أعماله الأخيرة.

ولقد قرر نجيب محفوظ فى مستهل نشر هذه الحكايات الإخبارية أن هذا العمل، (المرايا)، لم يكن رواية؛ وما كان له بالفعل أن يكون كذلك، ذلك أنه فى إطار المعانى الواسعة التى يجمعها مصطلح «الرواية» والتى يعنيها مدلول هذه الكلمة العربية، من العسير تصور كيف استطاع محررو مجلة الإذاعة والتليفزيون توصيفها على هذا النحو. إن القليل من هذه الحكايات الإخبارية ـ والقصيرة منها خاصة ـ يعتمد بالكلية على الوصف، غير أن الخاصية الأسلوبية للعمل هى استخدامه الواسع للحوار، وهى السمة التى تميز أحدث القصص القصيرة التى كتبها المؤلف. ومثل هذه المحاورات لم يتم اقتباسها اقتباساً كاملاً، ومن النادر بالفعل أن يبدأ بها العمل. ونقول بعبارة أخرى، إن هذه الأجزاء من المحادثة التى تتصل اتصالاً مباشراً بالنقطة التى يحاول الراوى أن يشرحها هى وحدها التى يعاد إنتاجها فى العمل. ومن ثم، فليس غريباً أن الحوار نادراً مايكون وسيلة استبصار دخائل الشخصيات. وبدلاً من المحاورات والمداخلات التى تزود القارئ بصورة لكينونة الشخصية، فإن الحوار يكون مجرد وسيلة لاتعكس إلا وجهات نظر محددة، إنها «مرايا» للمجتمع الذى تحيا فيه الشخصيات وللتاريخ الذى خبروه.

وهكذا، تبرز (المرايا) بما هى محاولة من نجيب محفوظ لكى يعبر عن آرائه فى تاريخ مصر خلال فترة حياته باستخدام وسيلة الفن القصصى؛ وإن لم يكن من خلال مصفاة دقيقة. ذلك أنه على الرغم من أن كثيراً من الشخصيات تشترك فى تجربة عامة تجمع بينها، كالجوار أو مكان العمل أو الدراسة، يظل الراوى نفسه هو العامل الموحد لهذه السلسلة جميعاً. وفى هذا يبدو أن قدراً معيناً من الملامح المشتركة يجمع بين المرايا و (حديث عيسى بن هشام) ذلك العمل الشهير للمويلحى، الذى نشر فى إحدى الصحف*، واشتمل على شخصيتين تقومان بدور العنصر الموحد فيما يبدو بطريقة مختلفة، فهو سلسلة من المقالات تصور مظاهر المجتمع المصرى فى ذلك العصر[٤٨].

---

* نشر «حديث عيسى بن هشام» منجماً فى جريدة «مصباح الشرق» ابتداء من العدد ٣١ الموافق الخميس ٣ رجب ١٣١٦، ١٧ نوفمبر ١٨٩٨. واستمر النشر إلى العدد ١٠٧ الموافق ١٩٠٠/٦/٨ حيث نشر (إبراهيم المويلحى) تحت عنوان «مرآة العالم» أحاديث موسى بن عصام ابتداء من ١٩٠٠/٦/٢٢ ثم تعاقب نشر العملين. وقد استمر نشر «حديث عيسى بن هشام» إلى ٢٤/ ٨/ ١٩٠٠، ١٩٠٠/٨/٣١ حيث استأنف «إبراهيم المويلحى» نشر «حديث موسى بن عصام» ١٩٠٠/٩/٧ ثم عاد لنشر «حديث عيسى بن هشام» فى «مصباح الشرق» فى:
١٩٠٠/٩/٢١ ــ ١٩٠٠/١٠/٥ ــ ١٩٠٠/١٠/٢٦ ــ ١٩٠٠/١٠/٢٣ ــ ١٩٠٠/٢/١٤ ــ ١٩٠٠/١٢/١٤ ــ ١٩٠٢/٢/٢١ ــ ١٩٠٢/٣/١٤ .

المترجم

ومن الطريف أن نتأمل العلة التى دفعت نجيب محفوظ إلى إنتاج مثل هذا العمل وفى هذه المرحلة المعينة من مسار حياته الإبداعية. وينبغى، بطبيعة الحال، أن نتذكر أن نجيب محفوظ بدأ مسيرته الروائية بكتابة ثلاث روايات تعالج موضوعات من مصر القديمة ثم أتبعها بسلسلة أعمال يصور من خلالها حياة الشعب المصرى فى أحياء القاهرة القديمة. وبلغت هذه السلسلة ذروة نضجها فى ثلاثيته الشهيرة التى تتخذ فيها إحدى الأسر وضع خلفية الصورة بالنسبة إلى تاريخ مصر فيما بين عامى ١٩١٨، ١٩٤٤. كما يبدو فيها مسار الزمن فى ذاته واحداً من بين عناصرها الأساسية. وفى الستينيات أنتج عدداً من الروايات التى يطرد فيها استخدام الطابع الرمزى مثل (اللص والكلاب) ١٩٦١ و(ثرثرة فوق النيل) ١٩٦٦، ثم جاءت حرب ١٩٦٧ التى أوضحنا كيف كانت سبباً فى حدوث أزمة أساسية فى الرؤية الذهنية لدى كثير من المصريين، وفى إعادة ترتيب كاملة للأولويات بالنسبة إلى كثير منهم.

ولقد اتخذت استجابة نجيب محفوظ للكارثة على نحو جزئى شكل سلسلة كاملة من القصص القصيرة (ذكرنا أمثلة لها). وفى هذه القصص يبدو افتقاد الشعور بالمسؤولية هو الموضوع الرئيسى الذى يتردد فيها. فالناس الذين يقفون تحت المظلة يعجبون بما يجرى حولهم ومع ذلك لايفعلون شيئاً(٤٩). والعجوز الذى يعيش فى الطابق الخامس والثلاثين يحسب أن بوسعه أن يهرب من مسؤولياته تجاه نفسه ورفاقه بأن يحيا غير مبال بشئ(٥٠)، وقد تلقى النقاد فى مصر هذه القصص بحب استطلاع يتسم بالاحترام؛ وانتقده بعضهم لكتابته أعمالاً هى أقرب إلى الأحاجى التى تتطلب حلاً منها إلى القصص. ولعل (المرايا) كانت نوعاً من الاستجابة لهذه الآراء، ولكنها تتجاوز ذلك بكثير.

ولقد حاول نجيب محفوظ من خلال أربع وخمسين شخصية مصرية أن يقدم صورة للتاريخ المصرى إبان هذا القرن، وأن يرسم لوحة للآمال والمخاوف، وألوان الحب والكراهية فى جيله، وأن يحدد للثورة بما أحرزته من نجاح وماسببته من كوارث مكاناً مناسباً فى إطار نموذج ما، وأن يتطلع إلى المستقبل. إن واحدة من النتائج الأساسية لكارثة ١٩٦٧، على ما يؤكده كثير من الشخصيات فى العمل، هى حمل الشعب المصرى على أن يفكر فى الحاضر والمستقبل، وربما على أن يعيد التفكير فى الماضى. إن عليه بعبارة أخرى، أن يحاول تطوير نوع من الإحساس بالتاريخ المصرى، وأن يرى كيف يمكن لهذا الإحساس أن يعينه على مواجهة معضلته الراهنة.

إن نجيب محفوظ بهذا العمل، (المرايا)، يبدو وكأنه قد قدم إسهامه فى هذا الجهد بما هو كاتب قصصى، كما أنه قد أضاف إلى نتاجه عملاً فذاً طريفاً.

هوامش:

(١) حول تحليل بعض هذه الروايات، انظر مناحم ميلسون، «نجيب محفوظ والبحث عن معنى»:
Arabica, XVII (1970), 177 - 186.

(٢) على نحو ما أخبر به محفوظ نفسه كاتب هذا البحث.

(٣) عن ترجمة هذه القصة والتعليق عليها، انظر:
Arab World, XVII (August - September 1971,) 7 - 18.

(٤) وبالرغم من أن تقديم هذه المجلة أكثر احتفاء من كل من: **الأهرام** أو **الهلال**، حيث اعتاد محفوظ أن ينشر معظم قصصه فإن تباين الجمهور الذى تصل إليه المجلة، لايبدو أنه قد استجاب لها بدرجة كبيرة، وبقيت نوعاً ما غير لافتة للانتباه لدى أولئك الذين كانوا عادة مايعلقون بخفة أو رشاقة على ما ينشر فى **الأهرام** أو **الهلال**.

(٥) **الإذاعة والتليفزيون** (مرجع سابق) ١ مايو، ١٩٧١، ص ٢٨ **والرواية** ص٤.

(٦) **الإذاعة والتليفزيون**، ٨ مايو، ص ٣١. **والرواية** ص ٤٥.

(٧) **الإذاعة والتليفزيون**، ٥ يونيو ١٩٧١، ص ٤١. **والرواية** ص ١١٢.

(٨) المكان نفسه.

(٩) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٢ يونيو، ص ٣٤. **والرواية** ص ١٢٦.

(١٠) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٠ يونيو، ص ٣٤. **والرواية** ص ١٤٥، ١٤٦.

(١١) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٥ مايو، ص ٣٥. **والرواية** ص ٦٧.

(١٢) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٢ يونيو، ص ٣٤. **والرواية** ص ١٤٨.

(١٣) المكان نفسه **والرواية** ١٤٦، ١٤٧.

(١٤) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٢ يونيو، ص ٣٣. **والرواية** ص ١١٨.

(١٥) **الإذاعة والتليفزيون**، ١٥ مايو، ص ٣٣. **والرواية** ص ٥٤، ٥٥.

(١٦) **الإذاعة والتليفزيون**، ١ مايو، ص ٣. **والرواية** ص ١٢.

(١٧) **الإذاعة والتليفزيون**، ٢٦ يونيو، ، ص ٣٤. **والرواية** ص ١٥٨.

(١٨) الإذاعة والتليفزيون، ٨ مايو، ص ٣١. والرواية ص ٤٠.
(١٩) الإذاعة والتليفزيون، ١٢ يونيو، ص ٣٥. والرواية ص ١٣١.
(٢٠) الإذاعة والتليفزيون، ١٥ مايو، ص ٣٥. والرواية ص ٦٦.
(٢١) الإذاعة والتليفزيون، ٥ يونيو، ص ٤١. والرواية ص ١١٥.
(٢٢) فى اللوحة رقم ٥١٠ للقاهرة: القاهرة فى ألف عام (القاهرة، ١٩٦٩) رؤية مدروسة إلى حد ما للمكان الشهير بالقاهرة الذى زال الآن تقريباً فى أعقاب التقدم المعمارى.
(٢٣) انظر: عيسى بن هشام (القاهرة، ١٩٦٤) ص ١٧ وما بعدها.
(٢٤) إ. ت، ٣١ يوليو، ص ٢٧. والرواية ص ٢٣١.
(٢٥) إ. ت، اغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦، ابن رشد (١١٢٦ ـ ١١٩٨)، والرواية ص ٢٤٢.
(٢٦) إ. ت، ٢٤ يوليو، ١٩٧١، ص ٤٧. والرواية ص ٢٢١.
(٢٧) إ. ت، ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٨.
(٢٨) إ. ت، ٣ يوليو، ١٩٧١، ص ٣٥. والرواية ص ١٨٢.
(٢٩) إ. ت، ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٤٣.
(٣٠) إ. ت، المكان نفسه. والرواية ص ٢٤٥.
(٣١) إ. ت، ص ٢٨. والرواية ص ٢٤٩.
(٣٢) إ. ت، ١٤ أغسطس، ١٩٧١، ولم نعثر على رقم الصفحة. والرواية ص٢٦٥.
(٣٣) إ. ت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٣٥٤.
(٣٤) إ. ت. ٢٨أغسطس، ١٩٧١، ص ٤٢. والرواية ص ٣٠١.
(٣٥) إ. ت، ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٣٣٥.
(٣٦) المكان نفسه والرواية ص ٣٣٩.
(٣٧) إ. ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٣٩. والرواية ص ٢٩١.
(٣٨) المكان نفسه.
(٣٩) إ. ت، ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦، والرواية ص ٣٣٦.
(٤٠) إ. ت، ١٤ أغسطس، ١٩٧١، ولم نهتد إلى رقم الصفحة. والرواية ص ٢٦٢.
(٤١) إ. ت، ٢ أكتوبر، ١٩٧١، ص ٢٨. والرواية ص ٣٧٦.
(٤٢) إ. ت، ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٨. والرواية ص ٢٥٣.
(٤٣) إ. ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٤٢. والرواية ص ٣٠٧.
(٤٤) إ. ت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٤.
(٤٥) إ. ت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٠٤.
(٤٦) إ. ت، ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٨. والرواية ص ٢٤٦.
(٤٧) إ. ت، ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٧٥.
(٤٨) حول ببليوجرافيا هذا العمل، انظر: Die Wellds Islams, Ns XII (1969). 190, F
(٤٩) تحت المظلة (القاهرة، ١٩٦٩)، ص ٥.



نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر

إبراهيم فتحى*

السمة المميزة لعالم نجيب محفوظ الروائى القصصى هى العكوف على اكتشاف الحاضر اكتشافا فنيا. وليس الحاضر هو الواقع الخارجى الماثل هناك فى تحدد نهائى، بل هو معاصرة متدفقة متحولة فى تلقائية فورية لا تعرف اكتمالا. ويتطلب هذا الحاضر استمرارا فى حركته نحو مستقبل لا يعرف تعينا. وفى عالم محفوظ نجد أن الحاضر لا يبدأ من كلمة أولى ولا ينتهى بكلمة أخيرة، فهو صيرورة لا تنقطع ولا تسير فى خط مستقيم؛ لأنها متناقضة متعددة الاتجاهات حافلة بإمكانات لا تتجسد ولا تتحقق ومسارات غير متوقعة. وبذلك، يفقد كل معطى من معطيات الواقع طابعه الجاهز فى غمرة تدفق الحياة الجارية، وتنقل صورة الشخصية الإنسانية إلى منطقة الاتصال المباشر والتلامس الحميم مع صيرورة محيرة.

* ناقد مصرى.

ولن نجد مسافة تراتبية رمزية بين قيم المؤلف وقيم العالم الممثل، بل سنجد لغة المؤلف مختلطة النبرات بلغة الشخصيات.

وماذا عن الروايات التاريخية الأولى؟ إنها لم تقدم الوقائع التاريخية والشخصيات التاريخية لذاتها، بل لأن اختيار فترات بعينها مكن محفوظ من خلق تجربة إنسانية متخيلة استمد خيوطها ونسيجها من حاضر معاصر عاشه المصريون فى زمن كتابة الروايات. لقد هيأت المسافة التاريخية استيعابا دراميا لتلك التجربة المتخيلة وإبرازا لما فى نماذجها من دلالة راهنة. فهذه الروايات التاريخية القديمة تعبر عن حلم حلق فوق حاضر كتابتها، هو الحلم بإمكان استعادة رموز المجد التليد؛ فلسفة الحكم عند الفراعنة وعمق التأمل عند الكاهن ومعارج حكمته العلوية، وحنكة القائد العسكرى الذى يصد الغزاة

مستخدما الوسائل المناسبة، والإبداع لدى الفنان الذى شيد الآثار الفنية الخالدة. ولقد بدا الانتقال إلى الاستقلال الإسمى بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦، فى الأوهام الرائجة لتلك الفترة، استبعادا لعناصر التردى والمهانة واستعادة لأمنيات مصر القديمة فى البناء الحضارى، وانقشاعا لغبار المعارك السياسية لكى توقظ فلاحة اليوم أبا الهول بالرغم من مرور آلاف السنين، فالفن التشكيلى والفن الروائى يسترجعان مصر القديمة كما يتخيلها الحاضر ليغرساها متحررة من بطش الغزاة ومؤامرات الفاسدين فى قلب العصر. وربما تعانى الروايات التاريخية المبكرة من بعض جوانب الرؤية السكونية، فأهم العوامل الفاعلة فيها الجوهر الإنسانى المتمثل فى قوانين الأخلاق والعقل والمثل العليا للحق والخير والجمال، وفى أهداف النظم والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ودلالاتها، كما يدركها الوعى الحاضر. فقد أسقط محفوظ أوجها للواقع المصرى الحديث على موضوعات الماضى وشخوصه، وكان الحاضر المعاصر هو الذى يقدم وجهة النظر، كما كان العالم المصور والمؤلف والقراء خاضعين جميعا لمقاييس تقييم واحدة مستمدة من منطق الأحداث الجارية. لذلك، لن نجد هوة فاغرة الفم بين الروايات التى تسمى تاريخية والروايات التى تسمى واقعية، وإن وجدت ثغرات بينها (إبراهيم فتحى ـ «العالم الروائى عند نجيب محفوظ»).

وفى روايات محفوظ كان الحاضر المصرى سلسلة من الفترات الانتقالية، فكل الفترات انتقالية وإن يكن بعضها أكثر اتصافا بالطابع الانتقالى من الأخرى. وصورت الروايات الواقعية المبكرة حركة مصر ذات الاستقلال الشكلى التى يحتلها الإنجليز ويحكمها ملوك وباشوات إلى مصر الأخرى التى ظلت وعدا عند مثقفى اليسار والسلفية. كما صورت الروايات ذات التطلعات الفكرية مصر بعد ثورة ١٩٥٢ وأمنياتها المعلنة وانتصاراتها وهزائمها وإنجازاتها وإخفاقاتها وأسئلتها عن المصير والآفاق. وواصل الحاضر تحولاته فى الروايات اللاحقة بعد ١٩٧٠؛ الانفتاح وانعكاس المسار وظهور أشكال جديدة من الصراع، الفكرى والسياسى.

ولكن الحاضر لم يصور، قط، باعتباره خطا مفردا يؤدى إلى مستقبل محدد، بل ظل يصور باعتباره تعددا من الطرق الممكنة المأمولة والمرفوضة، قد لا تطأ بعضها الأقدام، مما يجعل من المستقبل أفقا مفتوحا.

وفى تصوير اللحظات الانتقالية السيالة التقت الدوافع الخاصة بالحاضر المباشر بالدوافع العامة المنتمية إلى الاستمرار التاريخى التقاء دراميا زاخراً بالمفارقة، كما اكتسبت الشخصيات دلالة أكبر من خصوصيتها، وأضفى على الشروط الأساسية للحلقة الانتقالية المعاصرة، وما يشابهها من حلقات انتقالية تاريخية طابعا مشتركا عاما قد يجاوز أوضاع مصر ليضرب بجذوره فى الوضع البشرى عامة بأشواقه وذكرياته.

وتلقى (أصداء السيرة الذاتية) ضوءاً كاشفا على تجربة الاستمرار بين لحظات الحاضر المتحولة من قمة قريبة العهد. ففيها نستطيع أن نستشف وجود حبكة تحتية قد لا تكون مرئية على السطح تربط كل الأصداء والخيوط المنفصلة معا. وتلك الحبكة هى اللحن الذى يوفق بين كل الأضداد، بين العلم والإيمان والعمل والتصوف واليقين والشك والجماعة والفرد والحياة والموت. إن تركيز محفوظ على الحاضر غير المكتمل جعل من المصالحة والتوفيق والتجاور التعددى نغمة رئيسية تضبط إيقاعات «الأوديسة» الروحية له فى سيرته الذاتية، والأوديسة الروحية للإنسان عموما. وفى «الأصداء» إبراز للإيقاع فى التجارب الجزئية والفردية أكثر من إبراز للاستمرار فى التجارب الكلية، فهذا الاستمرار ينبثق من إيقاعات متوازية ومتقابلة. وتبدو التجربة الكلية مهشمة الانعكاس فى القطع الصغيرة

المفردة من المرايا. وفى تلك الشذور تتعدد المفارقات كما رأيناها تتعدد فى معظم روايات محفوظ. إن المقدسات المتشابهة فى تلك الروايات تؤدى إلى نتائج متضادة، وما كان مقصودا به الجد كل الجد يؤدى إلى أبشع أشكال الهزل، ولا يؤدى إنجاز الأهداف العامة إلى سعادة الأفراد بل قد يؤدى إلى مأزق. وفى روايات محفوظ وقصصه القصيرة كثيرا ما يكون المصير الفردى فى الحاضر الجزئى أثرا جانبيا لتحقيق إرادة الحياة عند النوع البشرى، فتحقيق غايات الإنسانية الكبرى قد يكون مصحوبا بتضحيات الأفراد وجعلهم نهبا للمنفى والغربة والعبث، وقد تدمر الثورات الثوريين وقد يقطف ثمارها الجبناء والانتهازيون. وبالرغم من كل ذلك، لا يلغى السرد إمكان لحظات تحقق وإشباع عميقة فى التأمل الصوفى والحب والصحبة، وحتى فى التضحية.

وقد ذكر محفوظ فى كلمته للأكاديمية السويدية أنه يختلف مع تشاؤم الفيلسوف كانط الذى كان يذهب إلى أن انتصار الخير لا يتحقق فى هذا العالم بل فى العالم الآخر، فمحفوظ ظل يبحث عن توفيق بين العلم والدين، بين إشباع الاحتياجات المادية الأساسية للبشر وتطلعهم إلى الحرية والتحقق، بين صد العدوان والتشوق إلى السلام.

وقد جاء فى تعليق لجنة نوبل عقد مقارنة بين الحاضر عند محفوظ، بين قاهرته وباريس بلزاك ولندن ديكنز. ويثير ذلك فى الأذهان مسألة تقديم التفاصيل الجزئية «الطبيعية» للواقع ومجالاته وشخوصه. ومن الواضح أن محفوظ يشترك مع رواد الواقعية العظام فى القرن التاسع عشر فى أنه يرفض رفضا قاطعا وضع الفن فوق الحياة أو ضدها باعتباره بديلا شكليا أسمى درجة، وعنده تغنى الرابطة الحيوية بين الفن والتجربة الإنسانية الاثنين معا.

ولكن حاضر محفوظ لا يقف عند تصوير الخلفية الواقعية فى دقة شبه علمية، ولا يحتفى بمسار الحياة اليومية فى عاديتها البادية للعيان فحسب، فهو يصور تحت السطح المعتاد وفى أطوائه، مستعينا بالخيال والذهن والأشكال الفنية، تناقضات ضخمة وعواصف وحياة سيكولوجية وعقلية ترتبط باتجاهات عميقة لا تلحظها العين. ويقتصد محفوظ كثيرا فى الأوصاف التفصيلية، وهو لا يقدم شخصياته باعتبارها صورا مجازية للطبقات الاجتماعية، ولا يسيطر فى أعماله الراوى كلى المعرفة على السرد. لذلك، فالحاضر عنده لا تستوعبه واقعية السطح المرئى للظاهر الاجتماعى بل يقوم التشكيل الفنى بإبراز منطق التغير مهما يكن كامنا والاستمرار مهما يكن تطلعا، وبإبراز هياكل الحياة العميقة لا الخلفية الاجتماعية وحدها. فالروايات والقصص القصيرة تقدم نماذج إنسانية متخيلة متضاربة القيم فى حركتها على هذه الخلفية، وتقدم أعماقها متفاعلة مع دوائر حياتها.

ويجيب ماسبق على المسألة المعرفية الفنية التى يطرحها اكتشاف الحاضر عند محفوظ، وهى مسألة العلاقة بين الرؤية التشكيلية الفنية والعالم الخارجى الواقعى. إن عالم محفوظ لا يشايع الذين يسرفون فى رفض دور الرؤية التشكيلية ويقصرونها على أن تكون مجرد وعاء يستقبل معطيات تقدمها الحواس عن عالم الحاضر المباشر، فهؤلاء سيعكفون على صور فوتوغرافية سطحية. ومحفوظ، من ناحية أخرى، لا يتبنى الاتجاه المضاد الذى يبالغ ويجعل الصور التى تشكلها المخيلة وأدوات الصياغة كل شئ بمعزل عن الحاضر والعالم والواقع، فهذا الاتجاه يبدع شطحات وألعابا وتجريدات. وعالم محفوظ يؤكد ـ على العكس ـ التفاعل والحوار بين الرؤية التشكيلية الخلاقة والعالم المتجدد متعدد الأوجه والقوى الدفينة، وهما تفاعل وحوار لا يكتملان أبدا ولا يصلان إلى نهاية.

ويشمل الحاضر فى عالم محفوظ المناخ الفكرى والحوار العميق للعصر. وينفرد محفوظ أو يكاد بين كتاب الرواية العربية ببراعته فى تصوير المناخ الفكرى

تصويرا فنيا موضوعيا على درجة كبيرة من العمق. فالحاضر عنده ليس عالم الفهم المشترك والقيم المشتركة للظواهر، وليس الوقائع التى يقدمها التلوين الإعلامى، بل ما يكتشفه الاختبار المتعمق للتجارب التاريخية المتعاقبة وللمشاكل شديدة الحدة، إن عالمه يكتشف الحاضر باعتباره تاريخا. وليس التاريخ فيه كابوسا يحاول الإنسان الاستيقاظ منه، فهو يتضمن رفض اليأس من المصير الإنسانى، وليس التاريخ فيه مخلفات وبقايا أثرية، وليس هذا الحاضر وقائع متناثرة فى البيوت والحارات. فهذا العالم على العكس من ذلك يكتشف التطور الاجتماعى والسيكولوجى والعقلى للإنسان فى مصر.

ويحفل عالم نجيب محفوظ بالمثقفين ومنتمى السياسة وهواتها الذين لا تتحول أفكارهم الضخمة فى أحسن الأحوال إلى تصريحات وتجريدات. فالفكر الفنى عنده لا يتحول إلى خادم أو ناقل لمذاهب أو نظريات مستقاة من علوم الاجتماع أو الفلسفات. وهذا الفكر الفنى ليس مخططاً تبسيطيا يقوم على اليقين الساذج وعلى المعرفة الشاملة المطلقة بالحاضر. فهناك الأشياء التى لا يمكن تفسيرها، والموت ذلك العنصر المحير اللامعقول، والأفق الذى يسد طريق الرؤية أمامنا. فليس العالم صندوقا محدودا يضم عددا متناهيا من الأسئلة يجيب عنها العلم سؤالاً بعد سؤال، فتنتهى الأسئلة، بل يذهب الفكر الفنى عند محفوظ إلى أن هناك ألغازا لا تنتهى؛ تقفز كلما تقدمت المعرفة. فهناك مشاكل لغز الوجود ومعنى الحياة ومراوغة العلاقات الحميمة بين الأفراد، وكلها تتطلب بالإضافة إلى العلوم حدسا صوفيا وأنواعا من التشكك قد يكونان فى عالم محفوظ دافعين لا إلى السلبية والتردد بل إلى مزيد من البحث والعمل.

وبالرغم من أن قضايا الإيمان والشك والولاء والانغلاق على الذات والتوفيق بين التوهج الحسى وأشواق السماء وتوكيد الحرية فى مواجهة الاستبداد والقمع تقوم بدورمهم فى عالم محفوظ، فإن صورتها الجاهزة القطعية لا تشكل نواة المضمون الفنى. وما أكثر ما تعرضت رواياته لغارات نقدية تعتصرها إلى فلسفات رديئة وتصورات أخلاقية وسوسيولوجية سطحية أو لمغامرات تركز على التقنيات والأدوات بمعزل عن الوظيفة التعبيرية، والمعانى مطروحة على قارعة الطريق فى هذا الزعم.

ولكن محفوظ لا يقدم قضايا الحاضر الفكرية سابقة التجهيز كأجسام غريبة داخل العمل الروائى أو القصصى، كما لايقدم معرضا للوسائل والتقنيات وأشكال البراعة فى استخدامها.

إنه يكتشف عملية حية؛ هى عملية «توليد الأفق الفكرى» كما يسميها باختين فى رءوس الشخصيات المفردة ووجدانها وفى معايشتها لهذا الأفق المتنوع، واصطدامها بأجزائه المتباينة وبآثاره فى الواقع خارجها. وهذا الأفق الإيديولوجى ليس خريطة محددة الخيوط أو بحيرة راكدة.

إن الأفق الإيديولوجى الذى يتولد فى أذهان أفراد الطبقة الوسطى الذين تحفل بهم رواياته وقصصه القصيرة بعيد عن التجانس والتحدد، وتتتبع هذه الأعمال الأدبية انبثاق كل مسار من المسارات الإيديولوجية المتباعدة حتى منابتها فى تكوين هؤلاء الأفراد فى حالة من الاختلاط والتشوش. وما أكثر دبيب نزعات الاشتراكية بكل ألوان طيفها والليبرالية باختلاطها بالوطنية مقتحمة أو هيابة، والإسلام السياسى بتعدد مفاهيمه، والتأقلم المحافظ ببراجماتيته المتسلقة، والريبية بعدميتها الصارخة فى نفوس الأفراد وسلوكهم. وتتحسس الأعمال فى مجرى التوليد الإيديولوجى اتجاهات بلا أسماء قد تكون تركيبا من اتجاهات مختلفة أو تعديلا لأسسها. ولا يقف السرد موقفا حياديا من النزعات المختلفة ولا يتخذ من أفكار بعض الشخصيات بوقا لأفكار المؤلف، بل نجده يصور عملية اكتساب الشخصيات نزعاتها الفكرية؛ عن طريق معرفتها بالعالم وبالثقافة وعن طريق تناقضات أوضاعها

وعن طريق الصور الحقيقية أو الزائفة التى تكونها عن أنفسها وعن الآخرين. فهذه النزعات دافع سلوكى قد يغوص فى أعماق الشخصيات وقد يطفو فوق السطح على الألسنة والادعاءات، وقد يؤثر فى استجابة الشخصيات للأحداث بل فى تشكيلها.

أى أن أعمال محفوظ ترسم للنزعات الفكرية المتصارعة فى الحاضر لوحة فنية ولا تقدم لها عروضا تلخصها، فهذه النزعات التى قد تكون صاخبة تولد «فى» الوعى الذاتى للأفراد مختلطة بملامحهم الوجدانية كما تولد «بين» هؤلاء الأفراد فى تقاطع مساراتهم وتبادلهم التأثير وحواراتهم التى قد تطول. وتتفاوت طرائق السرد فى توليد النزعة الفكرية، فقد تجعلها محرك الفعل عند الشخصية وتدفعها إلى التضحية أو الموت، وقد تصورها جمرة لا تخبو من الحيرة وانعدام اليقين؛ تتوهج بأسئلة عن معنى الحياة، وقد تجعلها جانبا هامشيا يقعى عند حافة الوعى والفعل والسلوك.

ومن النادر أن تكون النزعات الفكرية عند محفوظ صيغا جاهزة من حصاد القول يمكن أن تقف مستقلة مكتملة التكوين خارج النسيج الفنى، فهذا النسيج لا يحشو الأفواه بالصيغ الأنيقة أو الشائهة ولا يحرضنا على القبول أو الرفض. فالأفكار المتصارعة فى الحاضر تقترب ـ كما يقول باختين ـ من أن تكون فى الأعمال الأدبية عند محفوظ مجالات قوة (تشبه المجال المغنطيسى وخطوط القوة فيه) ترتطم بأصوات أخرى فى طريقها إلى التكوين أو تحقيق درجة من الاكتمال أو فى طريقها إلى التحلل والتداعى، كما ترتطم من جهة أخرى باستجابات الآخرين المحتفية أو الرافضة أو الهازئة أو المشفقة فى معزوفة حوارية متعددة الأصوات. ويؤدى توليد الأفق الإيديولوجى بذلك إلى أن تكتسب «الفكرة» ملامح الشخصية الإنسانية الحية المتطورة.

ولكن هذه المعزوفة الحوارية متعددة الأصوات سيحيط بها إطار أحادى الصوت نابع من اتجاه توفيقى يطبع عالم محفوظ بطابعه. فهذا العالم يولد أفقا فكريا طوبائيا لصيقا به يقوم على الحنين إلى المصالحة بين ليبرالية ثورة ١٩١٩ والاشتراكية التى تحقق العدل؛ كما دعا إليها اشتراكيون مختلفو المشارب فى أعمال متعددة، ونوع من القيم الروحية والأخلاقية فى بناء الفرد، ليسود الانسجام والتآلف كما يدعو إليهما الدراويش والمتصوفة وأهل الطريق. ولا تجىء هذه الرؤيا الطوبائية صراحة فى صيغتها الإيجابية متجسدة فى إحدى الشخصيات، كما لا نجدها فى صيغة تركيبية على لسان أحد، بل تشكل مقياسا مضمرا للتقييم يحدد تعاطف السرد مع المواقف والأحداث أو رفضه لها، فلنجيب محفوظ فلسفته الفنية.

ولا يجب أن تختلط هذه الفلسفة الفنية بتصريحات محفوظ خارج الفن التى تعلق على السياسات والثورات والشخصيات فى الحاضر. فليس من المستطاع أن نستنبط الفلسفة الفنية من أفكار محفوظ العامة أو من التحليل النفسى لمواقفه الانفعالية الذاتية من عبدالناصر وثورته. فأفكار محفوظ العامة تعاد صياغتها جماليا داخل العمل الفنى المركب متعدد المستويات، ذى المنطق الخاص به، المستقل عن أفكار المؤلف العامة. فليست الرواية أو القصة القصيرة عنده انبثاقا عن تجربة المؤلف الوجدانية وليست وثيقة نفسية أو شهادة سياسية، بل هى بناء يبدع إيديولوجيته الخاصة عن طريق استبعاد عناصر معينة واختيار عناصر أخرى وإعادة تنظيم شاملة. ولم يكن محفوظ يفرض أفكاره السياسية على أبطاله أصحاب التوجهات المختلفة، بل احتفظ لهم جميعا بقدر من الاستقلال عن أفكاره الجزئية. وتحيا أعمال محفوظ حياتها المستقلة عن تجربته السياسية الخاصة تحت تأثير أدوات سردية وصيغ تعبيرية وتقاليد فنية لا تنتمى إلى فرديته، وتحمل تضمنات إيديولوجية قد تكون مغايرة لمقاصده الواعية، فالعمل الفنى المنجز ليس مجرد تعبير عن نية سياسية مسبقة لدى المؤلف.

إن أعمال محفوظ تندرج تحت الأدب الرفيع الذى هو، مثل الفن عموما، جزء من وعى الإنسانية بذاتها، وهى تسهم فى رفع الفرد إلى مستوى «كلية الإنسان»، إلى جوهره المنتمى إلى النوع متعاليا، رغم الوجود اليومى المبتذل فى عالم الاستغلال والقهر، على النظرة الصنمية المغتربة التى يغمره بها هذا الوجود فلا يرى العلاقات الجوهرية كما يقول جورج لوكاتش. إن أعمال محفوظ التى تكتشف الحاضر تقبل الترجمة إلى لغة العواطف والفكر لا فى حاضرها فحسب، بل فى العصور التالية أيضا، لأنها - كما يواصل لوكاتش القول - تعمل على إدراج حياة الأفراد فى مستوى النوع البشرى إدراجا واعيا. فالمضمون الكلى لأعماله الفنية ليس إلا ماهية النوع البشرى، تاريخ الإنسان أو تطوره التاريخى، ممسكا به أو مقتربا منه عند نقطة عينية حاسمة.

فالعمل الأدبى لمحفوظ الذى يصور الحاضر إنما يصوره باعتباره مرحلة جوهرية فى التطور الإنسانى؛ لا فى السياسة وحدها، بل فى إرهاف وتنمية الطاقات والقدرات والحواس والعواطف والأفكار والعلاقات. وهو لا ينصب على حاضر يتحول إلى ماض سيخلفه الزمان وراءه بل يصبح ذاكرة إنسانية متجسدة فى مرحلة معينة من تاريخ بلد معين وحلما مفتوحا على آفاق الحرية، فلهذا العمل الأدبى حقيقته لكل الأزمنة ولكل الأمكنة. وبالرغم من أن جنة عدن لن تهبط أبدا فى هذا العمل إلى الأرض فى نهاية للتاريخ، فإنه يتطلع إلى إبداع الإنسان لذاته المتكاملة المتطورة إبداعا متصلا وإلى إثراء حاجاته وأشواقه وإرهاف نصلها. إنها حاجات وأشواق لا تنتمى إلى البائع والمشترى وجابى الإتاوات والسلطان المتعسف وخدمه وكهنته، بل إلى التاريخ الإنسانى فى تناقضاته وتعرجاته وجهده الجمالى لتجاوز التعمية والاغتراب.

وفى مجال إبداع الشخصية الإنسانية الغنية الذى لا يتحقق عند مكتشف الحاضر إلا فى التفاعل وتبادل التأثير بين دوائر الوعى المتعددة، لا تصبح الخصوصية الأدبية انعزالا للأدب أو سمة تقنية محضة أو خاصية لغوية، بل تصير مبدأ للتكامل الدينامى يهدف إلى الإثراء الحسى والانفعالى والفكرى للشخصية الإنسانية المقترحة على خلفية ما فى الحاضر من صراع وتطلع، وهى سمة تكاملية تتخلل العمل بأكمله، وتجسدها اللغة، وليست عنصرا لغويا أداتيا معزولا.



النص المحفوظى ـ نظرة من قريب

محمود الربيعى*

ثمة صخب يرتفع حول نجيب محفوظ منذ حصوله على «نوبل» سنة ١٩٨٨. وقد ازداد هذا الصخب فى مناسبتين تاليتين لحصوله على الجائزة؛ الأولى عقب طعنه فى رقبته تلك الطعنة الظالمة الغادرة؛ والثانية عقب صدور كتاب رجاء النقاش عنه فى الصيف الماضى. وعندى أن نوع هذا الصخب من شأنه أن يسهم باطراد فى ابتعاد قارئ نجيب محفوظ عن المصدر الطبيعى وهو النص الإبداعى المحفوظى. وأنا أعلم علم اليقين أن كل مشتغل بالنقد الأدبى يدرك أن الأغلب الأعم مما يدور فى هذا الصخب لا علاقة له بمجال عمله؛ أى بمادة العمل فى النقد الأدبى. ولدىّ ـ مع ذلك ـ حالات أخرى:

أ ـ عندما يحمل محرر أدبى، أو شاب من شباب الباحثين فى الأدب آلة تسجيله، ويقصد ندوة محفوظ، يسأله فى شأن من الشئون، ويتلقى إجابته، وينشرها فى كتيّب، يقرأ على المقهى أو على الشاطئ، أو يزين بها صفحات الرسالة العلمية التى يعدها ـ باعتبار أنها مادة مستقاة من «مصادرها الأصلية»، فإن نقاد الأدب يعلمون ـ بداهة ـ أن هذا لاعلاقة له بمادة عملهم.

ب ـ وعندما يكتب الكاتبون عن «صحيفة أحوال» نجيب محفوظ المدنية، أو تاريخه الوظيفى، أو نشأته فى بيت القاضى والعباسية، أو المقاهى التى يتردد عليها، أو حتى مواقفه السياسية والفكرية والاجتماعية، أو قراءاته وتكوينه الفكرى، يعلم نقاد الأدب أن هذا النوع من الكتابة لايمكن أن يعد من مجالات النقد الأدبى.

جـ ـ وعندما يبذل مجهود لإرساء نوع من التقارب ـ أو توحيد الهوية ـ بين كمال عبد الجواد فى «الثلاثية» وشخصية نجيب محفوظ، أو السيد أحمد عبد الجواد وشخصية والد نجيب محفوظ، فإن شيئا من ذلك لايثبت أمام

* أستاذ ورئيس قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، القاهرة.

الفحص على محك النقد الأدبى، حتى لو توسل إليه صاحبه ببعض اعترافات من نجيب محفوظ ذاته، وذلك لأن العكاكيز لايلجأ إليها - كما يقال - إلا لتغطية عدم قدرة الأرجل الطبيعية على الحمل.

د - وعندما تفسر «زهرة» فى (ميرامار) على أنها رمز مصر، وتجمع الشواهد والقرائن على ذلك، من داخل الرواية فى أحوال قليلة، ومن خارجها فى أغلب الأحوال، فإن نقاد الأدب يدركون أن حالة من عدم اليقين تلف التفسير الأدبى، وأن كل التفاسير يمكن أن تقف على قدم المساواة، لا من حيث قوتها فحسب، بل من حيث مشروعيتها كذلك.

أنكون منطقيين وطبيعيين - إذن - إذا قلنا إنه إذا دار الكلام «حول» أدب نجيب محفوظ خدم أغراضا «حول» هذا الأدب، وإذا دار «فى» هذا الأدب خدم هذا الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك يكون العمل من داخل «النص المحفوظى» هو صمام الأمان الوحيد الذى يعصم الدرس الأدبى من أن يحمل اسما غير اسمه، أو يدعى لنفسه قدرات لايمتلكها، أو يستغل فى تحقيق أهداف غير أهدافه، وبخاصة منها ماكان إعلانيا، أودعائيا، أو متصلا بنعرة ما من النعرات. وعلى ذلك ينبغى أن ترتفع المكتبة الأدبية المحفوظية حافلة «بالدرس النصى» ومحللة فيض الإبداع المحفوظى فى هدوء وتجرد. ويحدث هذا حتى الآن فى حياء لا يتناسب مع دعاوانا العريضة؛ حب الأدب، أوالوطن، أو نجيب محفوظ.

- ٢ -

نمت خبرتى «بالنص المحفوظى» - كمًا ونوعا - على مدى الثلاثين سنة الأخيرة، وأستطيع الآن أن أتعرف على هذا النص إذا عرض علىّ بين عشرات - أو حتى مئات - النصوص الأخرى. لقد أصبحت أمتلك حياله غريزة تشبه غريزة كلب الصيد حيال صيده. وأنا أعود إلى هذا التشبيه هنا بعد أن استنكره زميل لى حين استخدمته فى مناسبة سابقة، علّه يعود إلى تأمله من زاويته الصحيحة، فيحوز لديه - ولدى غيره - القبول. وليست الذاكرة هى التى تهدينى إلى التعرف على النص المحفوظى؛ فذاكرتى لا تعى كل ماكتب، ولا أدعى أننى قرأت كل ماكتب، وليس وضع عناوين الأعمال عليها هو الذى يمكننى من ذلك، فأنا أتعرف على النص المحفوظى حتى لو خلا من كل المؤشرات. إننى إذا رأيت عملا محفوظيا منزوع الغلاف، مطروحا فى الطريق، أو فى ركن مظلم من خزانة كتب، أو رأيت جزءا منه، أو فقرة، أوجملة، تعرفت عليه فى الحال. ولا أقول هذا مباهاة أو مفاخرة فلا موضع لذلك، وإنما أقوله توسلا إلى إثبات فكرتى التى أسعى إلى إثباتها، من تحقيق نوع العلاقة التى ينبغى أن تتأسس بين القارئ الناقد والنص المحفوظى.

وأريد أن أضيف إلى ما قلته المزيد: ليس نوع الكلمات المستخدمة هو الذى يهدينى إلى التعرف على «النص المحفوظى»؛ فهو يستخدم كلمات لا تخرج عن كلمات اللغة، وليست أدوات التشبيه، أو مادة التصوير؛ أو سرد الأحداث؛ فأدوات التشبيه محدودة، ومصادر مادة التصوير متاحة، والسرد له قوانينه الداخلية والخارجية، التقليدية والتجريبية، وكل ذلك لايحتكره النص المحفوظى، وليس وصف الحارة المصرية - بخاصة فى القاهرة القديمة - هو الذى يعيننى على التعرف على هذا النص، ولاجماعات الموظفين، والتجار، والفتوات، أو عالم الطرب والنكتة؛ فكل ذلك مبذول لجميع الكتاب، وقد عُبّر عنه على نحو واسع.

وإذن فما هذا الشئ - الواضح الغامض - الذى يجعلنى أقول: هذا النص لايمكن أن يكون لغير نجيب محفوظ، وهذا النص لايمكن أن يكون لنجيب محفوظ؟ وبعبارة أخرى: «ما المحفوظية» التى يمكن أن نتعرف عليها فى أعماله، كما نتعرف على الشيكسبيرية فى أعمال شيكسبير، «والدانتية» فى أعمال دانتى، و«المتنبيّة» فى أعمال المتنبى؟ (وقائمة العباقرة طويلة). أعلم أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة، وليست واحدة، ومثيرة للخلاف، وأن القول فيها مختلط، ويكتنفه الغموض، ولكننى أعلم كذلك أنها ينبغى - فى كل الأحوال - أن تكون شغل الناقد الشاغل، وأن تحديد بعض ملامحها - على الأقل - هو أوجب واجبات الناقد الأدبى.

-٣-

وجدت عندى نسخة بالية من رواية كنت قد حملتها معى من القرية أواخر الأربعينيات، وجعلتها ـ مع غيرها ـ نواة لمكتبتى فى القاهرة. كانت منزوعة الغلاف، ولا أتذكر إن كنت قرأتها برمتها قبل ذلك، ولكنى أفتحها الآن على نحو عشوائى، وأقرأ فيها صفحات متتابعة:

من ؟ هى..هى بعينها أو بعينيها وشفتيها ونهديها وساقيها؟

جارتى.. أو جارة الوادى.. أو جارة السوء التى طالما جارتى أقضت مضجعى وألهبت عواطفى وأهاجت مشاعرى.

جارتى التى لاترحم.. جارتى التى طالما هتفت بها: أيا جارتى لو تعلمين بحالى..جارتى التى أعلنتها علىّ حربا شعواء.. ونصبت لى من عينيها مدفعى برن.. سريعى الطلقات..لا أكاد أقف فى النافذة حتى ينهال على منها وابل من النظرات شديدة الفتك محكمة التصويب لاترضى بغير القلب هدفها..أما شفتاها فقد جعلت لى منها قاذفات للّهب..شفتان حارتان ملتهبتان..يحس لهيبهما من بعد..ما نظرت إليهما إلا وأحسست بلسعة، وكأنى بهما لو مستهما قطرة ماء ـ لطشطشت ـ وتبخرت أو مستهما شفاه أخرى لبقبقت واحترقت.

أماصدرها فقد ركبت به قنابلها الشديدة الانفجار ..قنبلتين قد رفعت عنهما طابة الأمان..فهما عرضة للانفجار فى أى لحظة لاباللمس..بل بمجرد النظر.

أما الساقان فقد كانتا من نوع ذرى لم يكشف عنه بعد، ولاجرب أثره، ولكن مجرد التلويح به.. كان كافيا للانهيار والتسليم.

لقد وجدتها أمامى..جارتى المسلحة.. التى طال هجومها علىّ..واشتد حصارها حولى وأنا صامد أمامها..لم ينهد لى حصن.. ولا دكت لى قلاع.. أدافع وأقاوم وأصد الهجمة تلو الهجمة.. مستعينا فى دفاعى بشئ واحد هو الذى أعاننى على المقاومة، وهيأ لى الدفاع.. شئ واحد هو الذى صد عنى كل تلك الغارات والهجمات.

أى شئ ذلك الذى أعاننى وهيأ لى المقاومة؟ الضمير؟ أبدا.. فالضمير شئ لايستيقظ إلابعد أن تقع الواقعة وتتم الهزيمة..فيبدأ وخزه وتأنيبه الذى لاجدوى فيه ولافائدة منه.

حب الفضيلة؟ لاتكونوا سخفاء..فتذكروا أشياء وهمية لاوجود لها فى عالم الحقيقة..واذكروا قول الشاعر:

مـــررت على الـفـــضــيـلة
وهـى تـبـكـى فــــقـلـت
عـــلام تـنـتــحـب الفـــتـــاة
فـــقــــالـت كـــيـف
لا أبكي وأهلى جـــمــيــعـا
دون خـلـق الـلّه مـــــــاتـوا

إذن، أى شئ ذلك الذى أعاننى على المقاومة والدفاع حتى لا أسقط متداعيا أمام جارتى المسلحة؟

إنه الجبن!؟

أى واللّه الجبن.. فما رفع منار الفضيلة غيره. إن أفضل خلق الله أجبنهم..كيف؟ الناس من حيث رغبتهم فى النساء نوعان: نوع زاهد فاضل ونوع مستهتر متهتك.

والنوع الفاضل نوعان..

أعرف الآن صاحب هذا النص، وقد كان إلى سنوات قليلة خلت ملء السمع والبصر، وهو صاحب روايات تبلغ عدد ما لنجيب محفوظ من روايات . ولكننى أحب أن أعتمد على خبرتى المتراكمة بهذا النوع الأدبى فحسب حين أحكم على هذا النص الذى أوردته بأنه ليس نصا محفوظيا، فأورد من سماته هو ما أقدمه من «حيثيات» ، لهذا الحكم. فبصرف النظر عن الاستخدام العشوائى لعلامات الترقيم وللنقط المتجاورة، ولترتيب الفقرات، وبصرف النظر عن إقحام الاستشهاد بأبيات الشعر، وبغض النظر عن ذلك «المعجم الحربى» الفج الذى يريد الكاتب أن يفرض به علينا مهنته، أقول بغض النظر عن كل هذه الملامح التى تبتعد بهذا النص عن أن يكون نصا محفوظيا؛ فإننى أود أن أركز من صفاته الأخرى على ما يلى:

أولا: أنه نص ذو بُعد واحد، وأنت مهما قلبته على جنباته فإنك لاتستطيع أن تخرج بمعناه من «الحرفى» إلى «الرمزى». وهو لايحمل من المفاتيح المعتادة - أوغير المعتادة - ما يساعد على هذا؛ فليس به مفارقات أو مفاجآت؛ أو إيحاءات، أو غير ذلك مما يفتح آفاق المعانى (قارن ما فى هذا النص من معركة أسلحتها «الأنداء - القنابل» ، «والسيقان الذرية» ؛ «والشفاه النارية» بالحرب الرمزية الدائرة فى «يوليسيس» جيمس جويس بين ستيفن ديدالوس وقطع الدهن العائمة فى طبق الحساء، وماتحضره إلى الذهن - على سبيل المفارقة - من الحرب الطروادية).

ثانيا: أنه نص يراوح فى مكانه، قد يدور حول نفسه، ولكنه لايحقق تقدما، وتتعدد فيه التشبيهات كما تتعدد الاستشهادات، ولكن الحدث يبقى فى مكانه، وهو ما يكاد يوهم القارى بأنه خطا خطوة إلى أمام حتى يكتشف أنه عاد فخطا الخطوة إلى ذاتها وراء: «إنه الجبن.. إن أفضل خلق الله أجبنهم.. حيا الله الجبن» ؛ أو «الناس من حيث رغبتهم فى النساء نوعان.. والنوع الفاضل نوعان».

ثالثا: أنه نص ينهض على نوع من «الاستحالة» الكائنة فى المبالغات العقيمة، التى لاترسى ركيزة، أو تؤسس نموذجا؛ «فالعينان مدفعان» ليس هذا فحسب، بل هما «مدفعا برن». والشفتان «قاذفات للهب» ؛ والثديان «قنبلتان»، «والساقان سلاح ذرى»، والمبالغة ليست معيبة فى حد ذاتها، ولكنها هنا معيبة، لأنها لم تنجح فى إلقاء أى ضوء إضافى على الحدث.

-٤-

أتهيأ الآن للدخول فى عالم النص المحفوظى. وهدفى - كما قدمت - إثبات أنه نص لايمكن أن يختلط - من حيث سماته الداخلية بأى نص غيره من نصوص الرواية العربية. وأختار نصا معروفا لدى قطاع عريض من القراء، ومن غير القراء. ولهذه المعرفة أسباب شتى؛ فالقراء عرفوه من قراءتهم رواية (بين القصرين) وغير القراء شاهدوه على المسرح، أو فى السينما أو التليفزيون. والجميع يتذكره، ولكن على تفاوت فى هذا التذكر؛ فالبعض قد يذكر الشخصيات: السيد أحمد عبد الجواد، وزوجه أمينة، والأبناء ياسين وفهمى وكمال، والبنات عائشة وخديجة، والبعض قد يذكر الأحداث؛ اليومية والاجتماعية والسياسية، والبعض قد يذكر المفارقات المثيرة للضحك، كعطس كمال فى طبق الفول المدمس حتى يجعل أخويه يتقززان منه فينفرد به، والبعض قد يذكر جو الرواية العام، ولكن قليلا من القراء - فى أغلب ظنى - هم هؤلاء الذين يذكرون التفاصيل الدقيقة، وطريقة رصف الكلمات، والنسيج الخارجى والداخلى للعبارات. والإيقاع المتوازن لأجزاء الأسلوب، ثم لأجزاء الرواية؛ وغير ذلك من السمات التى يكون بها النص المحفوظى نصا محفوظيا. وتلك هى النواحى التى سأركز عليها - دون غيرها - فى تحليلى النص، وفاء بحق ما أراه جديراً بالوفاء، من اتجاه فى النظر والتحليل، يجعل نقد النص المحفوظى مكمّلا لهذا النص، بل جزء لا يتجزأ منه فى الطموح النهائى. ولأننى لن أتناول فى تحليلى هذا سوى نص وحيد، فإنى أثبته هنا كاملا، دون أن أجد نفسى فى موقف يضطرنى عن الاعتذار عن طوله:

كانت حجرة الطعام بالدور الأعلى حيث توجد حجرة نوم الوالدين، وكان بنفس الدور غير هاتين الحجرتين أخرى للجلوس وأربع خالية إلا من بعض أدوات اللعب التى يلهو بها كمال فى أوقات فراغه. وكان السماط قد أعد وصفت حوله الشلت، ثم جاء السيد فتصدره متربعا، ودخل الإخوة الثلاثة تباعا فجلس «ياسين» إلى يمين أبيه وفهمى إلى يساره، وكمال قبالته. جلس الإخوة فى أدب وخشوع، خافضى الرءوس كأنهم فى صلاة جامعة، يستوى فى هذا كاتب مدرسة النحاسين وطالب مدرسة الحقوق وتلميذ خليل أغا. فلم يكن أحد منهم ليجترئ على التحديق فى وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون فى محضره تبادل النظر أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لزجرة مخيفة لا قبل له بها. ولم يكن يجمعهم بأبيهم إلا مجلس الفطور لأنهم يعودون إلى البيت عصرا بعد أن يكون السيد قد غادره إلى دكانه عقب تناول الغداء والقيلولة، ثم لا يعود إليه إلا بعد منتصف الليل، وكانت الجلسة على قصر مدتها شديدة الوطأة على نفوسهم بما يلتزمون فيها من أدب

عسكرى إلى مايركبهم من رهبة تضاعف من حساسيتهم وتجعلهم عرضة للهفوات بطول تفكيرهم فى تحاميها، فضلا عن أن الفطور نفسه يتم فى جو يفسد عليهم تذوقه واستلذاذه، ولم يكن غريبا أن يقطع السيد الفترة القصيرة التى تسبق مجيء الأم بصينية الطعام فى تفحص أبنائه بعين ناقدة حتى إذا عثر على خلل ولو تافه فى هيئة أحدهم أو بقعة فى ثوبه انهال عليه نهرا وتأنيبا، وربما سأل كمال بغلظة: «غسلت يديك؟» فإذا أجابه بالإيجاب قال له آمرا: «أرنيهما» فيبسط الغلام كفيه وهو يزدرد ريقه فرقا، وبدلاً من أن يشجعه على نظافته يقول له مهددا: «إذا نسيت مرة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما». أو يسأل فهمى قائلا: «أيذاكر ابن الكلب دروسه أم لا؟» ويعرف فهمى بالبداهة من يعنى لأن «ابن الكلب» عند السيد كناية عن كمال فيجيب بأنه يحفظ دروسه جيدا. والحق أن شطارة الغلام ـ التى استوجب عليها حنق أبيه ـ لم تقعد به عند الجد والاجتهاد كما يدل عليهما نجاحه وتفوقه، ولكن السيد كان يطالب أبناءه بالطاعة العمياء الأمر الذى لايطيقه غلام اللعب أحب إليه من الطعام، ولهذا يعلق على إجابة فهمى قائلا بامتعاض: «الأدب مفضل على العلم»، ثم يلتفت إلى كمال ويستطرد بحدة: «سامع يابن الكلب!».

وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة فوضعتها فوق السماط وتقهقرت إلى جدار الحجرة على كثب من خوان وضعت عليه «قلة»، ووقفت متأهبة لتلبية أية إشارة، وكان يتوسط الصينية النحاسية اللامعة طبق كبير بيضاوى امتلأ بالمدمس المقلى بالسمن والبيض، وفى أحد طرفيها تراكمت الأرغفة الساخنة، وفى الطرف الآخر صفّت أطباق صغيرة بالجبن، والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود، فهاجت بطون الإخوة بشهوة الطعام، ولكنهم حافظوا على جمودهم متجاهلين المنظر البهيج الذى أنزل عليهم كأنه لم يحرك فيهم ساكنا، حتى مد السيد يده إلى رغيف فتناوله ثم شطره وهو يتمتم: «كلوا»، فامتدت الأيدى إلى الأرغفة فى ترتيب يتبع السن، ياسين ففهمى ثم كمال وأقبلوا على الطعام ملتزمين أدبهم وحياءهم. ومع أن السيد كان يلتهم طعامه فى وفرة وعجلة وكأن فكيه شطرا آلة قاطعة تعمل فى سرعة وبلا توقف، ومع أنه كان يجمع فى لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة ـ الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين ـ ثم يأخذ فى طحنها بقوة وسرعة وأصابعه تعد اللقمة التالية، إلا أنهم كانوا يأكلون متمهلين فى أناة بالرغم مما يحملهم تمهلهم من صبر لا يتفق وطبيعتهم الحامية، فلم يكن ليغيب عن أحدهم ما قد يتعرض له من ملاحظة شديدة أو نظرة قاسية إذا تهاون أو ضعف فنسى نفسه وغفل بالتالى عما يأخذها به من التأنى والأدب. وكان كمال أشدهم تبرما لأنه كان أعظمهم تخوفا من أبيه، وإذا كان أكثر ما يتعرض له أحد أخويه نهرة أو زجرة فأقل ما يتعرض له هو ركلة أو لكمة، فلذلك كان يتناول طعامه فى حذر وضيق. مسترقا النظر بين آونة وأخرى إلى المتبقى من الطعام الذى يتناقص سريعا، وكلما تناقص اشتد قلقه، وانتظر فى جزع أن يصدر عن أبيه ما يدل على فراغه من طعامه فيخلو له الجو ليملأ بطنه. وعلى رغم سرعة أبيه فى الالتهام وضخامة لقمته وتشبعها بشتى الأصناف كان يعلم بالتجربة أن ما يتهدد الطعام ـ ومايتهدده هو بالتالى ـ من ناحية أخويه أشد وأنكى، لأن السيد كان سريع الأكل سريع الشبع، أما أخواه فكانا يبدءان المعركة حقاً عقب جلاء السيد عن السفرة، ثم لايتخليان عنها حتى تخلو الأطباق من كل شئ يؤكل، ولهذا فما كاد السيد ينهض قائماً ويفارق الحجرة حتى شمر عن ساعديه وهجم على الطبق كالمجنون مستغلا يديه الاثنتين، يداً للطبق الكبير، ويداً للأطباق الصغيرة، بيد أن اجتهاده بدا قليل الجدوى فيما انبعث من نشاط الأخوين فلجأ إلى الحيلة التى يستغيث بها كلما هدد سلامته مهدد فى مثل هذه الحال، وهى أن يعطس فى الطبق عامدا متعمداً وعطس، فتراجع الأخوان، ونظرا إليه حانقين، ثم غادرا المائدة وهما غارقان فى الضحك، فتحقق له حلم الصباح وهو أن يجد نفسه وحيدا فى الميدان. و عاد السيد إلى حجرته بعد أن غسل يديه فلحقت به أمينة وبيدها قدح مزجت به ثلاث بيضات نيئات بقليل من اللبن وقدمته له فتجرعه ثم جلس ليحسو قهوة الصبح، وهذا القدح الدسم خاتمة فطوره، وهو «وصفة» من وصفات يداوم عليها بعد الوجبات أو فيما بينها ـ كزيت السمك، والجوز واللوز والبندق المسكرة ـ رعاية لصحة بدنه الضخم، وتعويضاً له عما

تستهلكه منه الأهواء، إلى اقتصاره على اللحوم بأنواعها والأغذية المشهورة بدسمها حتى ليعد الأكلة الخفيفة بل العادية «لعبا» و«تضييع وقت» لا يجملان بمثله. وقد وصف له الحشيش كفاتح للشهية ـ إلى فوائده الأخرى ـ فجرّبه ولكنه لم يألفه وانصرف عنه غير آسف وقد ساء به ظنه لما يورث من ذهول وقور مشبع بالهدوء ميّال للصمت مشعر بالانفراد ولو بين الصفوة من الأصدقاء، فنفر من أعراضه تلك التى تتجافى مع سجيته المولعة بصبوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج فى النفوس ووثبات المزاح والقهقهة، ولكيلا يفقد مزاياه الضرورية لفحول العشاق اعتاض عنه بنوع نفيس من المنزول اشتهر به محمد العجمى بائع الكسكسى عند مطلع الصالحية بالصاغة، وكان يعده خاصة لصفوة زبائنه من التجار والأعيان، ولم يكن السيد من مدمنى المنزول، ولكنه كان يلم به بين حين وآخر كلما استقبل هوى جديدا خاصة إذا كانت المعشوقة امرأة خبيرة بالرجال وأحوالهم. فرغ السيد من حسو قهوته ثم نهض إلى المرآة وراح يرتدى ملابسه التى قدمتها إليه أمينة قطعة قطعة، وألقى على صورة هندامه نظرة متفحصة، ومشط شعره الأسود المرسل على صفحتى رأسه، ثم سوى شاربه وفتله، وتفرس فى هيئة وجهه ثم عطفه رويدا إلى اليمين ليرى جانبه الأيسر، ثم إلى اليسار ليرى جانبه الأيمن، حتى إذا ارتاح إلى منظره مد يده إلى زوجته فناولته زجاجة الكولونيا التى عبأها له عم حسنين الحلاق فغسل يديه ووجهه ونضح صدر قفطانه ومنديله، ثم وضع الطربوش على رأسه وأخذ عصاه وغادر الحجرة ناشرا بين يديه ومن خلفه عرفا طيبا. ذلك العرف المقطر من شتى الأزهار يعرفه أهل البيت جميعا، وإذا تنشقه أحدهم تمثل لعينيه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه ـ مع الحب ـ الإجلال والخوف، إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان إيذانا بذهاب السيد، فالنفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كلٌ بأنه سيسترد حريته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر. كان ياسين وفهمى قد فرغا من ارتداء ملابسهما، أما كمال فقد هرع إلى الحجرة عقب خروج أبيه مباشرة ليشبع رغبته فى محاكاة حركاته التى يختلس النظر إليها من زيق الباب الموارب، فوقف أمام المرآة ينظر إلى صورته بإمعان وارتياح ثم قال مخاطبا أمه بلهجة آمرة وهو يغلظ نبرات صوته «زجاجة الكولونيا يا أمينة»، وكان يعلم أنها لاتلبى هذا النداء ولكنه جعل يمسح على وجهه وجاكيتته وبنطلونه القصير بيديه كأنه يبلها بالكولونيا، ومع أن أمه كانت تغالب الضحك إلا أنه ثابر على التظاهر بالجد والصرامة، وراح يستعرض وجهه فى المرآة من جانبه الأيمن إلى الأيسر، ثم مضى يسوى شاربه الوهمى ويفتل طرفيه، ثم تحول عن المرآة وتجشأ، ونظر صوب أمه، ولما لم يجد منها إلا الضحك قال لها محتجا: «لماذا لاتقولين لى صحة وعافية؟» فغمغمت المرأة ضاحكة: «صحة وعافية ياسيدى»، هنالك غادر الحجرة مقلدا مشية أبيه محركا يمناه كأنه يتوكأ على عصاه..

وبادرت الأم والفتاتان إلى المشربية ووقفن وراء شباكها المطل على النحاسين ليرين من ثقوبه رجال الأسرة فى الطريق، وبدا السيد وهو يسير فى تؤدة ووقار يحف به الجلال والجمال رافعا يديه بالتحية بين حين وآخر وقد وقف له عم حسنين الحلاق والحاج درويش بائع الفول والفولى اللبان وبيومى الشربتلى، فأتبعنه أعينا مترعة بالحب والزهو، وتلاه فهمى فى مشيته المتعجلة، ثم ياسين فى جسم الثور وأناقة الطاووس، وأخيرا ظهر كمال فلم يكد يخطو خطوتين حتى استدار ورفع بصره إلى الشباك الذى يعلم أن أمه وشقيقتيه مستخفيات وراءه، وابتسم، ثم واصل سيره متأبطا حقيبة كتبه منقبا فى الأرض عن زلطة يركلها.

كانت هذه الساعة من أسعد أوقات الأم. بيد أن إشفاقها من شر الأعين على رجالها لم يقف عند حد، فلم تكن تمسك عن تلاوة: «ومن شر حاسد إذا حسد» حتى يغيبوا عن عينيها..

يصور هذا النص مجلس الفطور الأسرى (الذكورى) فى بيت السيد أحمد عبد الجواد، وهو نص تشتمله وحدة عضوية ظاهرة، ولكننى أريد ـ تسهيلا للمهمة والاستيعاب ـ أن أقسمه إلى أجزائه الموضوعية الظاهرة، وذلك على النحو التالى:

أ ـ قسم أول أحب أن أسميه: «التمهيد»؛ وهو يبدأ ببداية النص، وينتهى بنهاية عبارة: «سامع يا ابن الكلب».

ب ـ قسم ثان أحب أن أسميه صلب الموضوع، وهو يبدأ ببداية: «وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة»، وينتهى بنهاية عبارة: «كأنه يتوكأ على عصاه».

جـ ـ قسم ثالث أحب أن أسميه: «الخاتمة»، أو «الانسحاب من المشهد»، وهو يبدأ ببداية: «وبادرت الأم والفتاتان» وينتهى بنهاية: «حتى يغيبوا عن عينيها» ـ نهاية النص.

وأنا أعلم أن هذا النوع من التقسم تقسيم «صناعى»، ولكن النقد ـ على كل حال ـ «صنعة» وأرى فى هذا التقسيم عاملا يساعد على فحص الجزئيات على نحو أهدأ. وأعلم كذلك أن هذا يعيد إلى الأذهان تقسيم أرسطو أجزاء المأسأة إلى بداية، ووسط، ونهاية، ولكن ذلك لايصرفنى عن الإيمان بجدواه.

يبدأ النص بداية متمهلة، تتلاءم مع ماسيشرع فى التعبير عنه من وصف هذه الظاهرة التى تتكرر يوميا فى الحياة العادية عند أسرة مصرية فى الإطار الطبقى والتاريخى اللذين تنتمى إليهما ـ ظاهرة تناول طعام الإفطار. ومن أجل إشاعة الشعور بمعنى التأنى يفرد النص لعناصر«المكان» مجالا ملحوظا، ويتجلى ذلك فى الوقوف عند الجزئيات الدقيقة من المشهد المكانى، وفى فحص ذلك «بعين الكاميرا». ومن شأن ذلك أن يجعل إحساسنا بهذا المكان؛ إذ نواجه النص فى أول أمره، يطغى على كل إحساس سواه. والنص يحقق ذلك من طريقين: طريق «المعبر عنه» (حجرة الطعام.. الدور الأعلى..حجرة نوم الوالدين..وأربع خالية)، وطريق «المسكوت عنه» المتضمن فى المعبر عنه (عبارة: «الدور الأعلى» ـ مثلا ـ تتضمن وجود دور أسفل، بكل ما يحضره ذلك إلى الذهن من فراغات ضرورية تتوازن مع الفراغات التى عبر عنها فى هذا الدور الأعلى)، وغنى عن القول إن ذلك يسهل فى الكشف عن دلالات بعينها، فى تحديد الطبقة التى تنتمى إليها الأسرة، وفى تهيئة وعى القارئ لتقبل ما سبق، وما سيأتى، من أجواء وعادات سياسية واجتماعية.

ولكى يزيدنا النص وعيا بالمكان، تأتى التفاصيل، بخاصة ما يتصل منها بالسماط، والشلت، مبرزة الهيئة التى ستكون عليها الجلسة، ومافيها من حركة وحيوية تبرزهما أقوال الشخصيات وأفعالها. وإذا كان «سكون» المكان ملائما «لحركة» البشر، فإن احتواء «الظرف» (المكان) على «المظروف» (الناس) يتم دون إبطاء، وذلك تفاديا لحدوث أى فراغ فنى أو معنوى فى النص: «ثم جاء السيد فتصدره متربعا». وعند هذا الحد تبدأ سلسلة من الهيئات والصفات تؤكد تقاليد المائدة وتناول الطعام فى تلك الأسرة «النموذجية» التى تحيا حياة شبه عسكرية. وهى سلسلة متنوعة العناصر، وخيوطها مجدولة بعناية. وهى تتراوح بين المباشر، مثل التفتيش على نظافة يدى كمال وتفقد أحواله الدراسية وشبه المباشر مثل حكاية الزجر والركل، وغير المباشر، مثل تتابع دخول الأولاد فى نظام يتبع السن، وجلوسهم حسب هيئة تتبع السن، وانتظارهم إشارة بدء الأكل، ومد أيديهم فى نظام يتبع السن.

وهذا النوع من النظام الصارم من شأنه أن يزيد الإحساس بجمود المكان، ويلقى عليه جوا ثقيلا، وفى هذا الجو الجامد والثقيل يقدم النص الشخصيات بأسمائهم (ياسين، ففهمى ، فكمال)، كما يقدمهم بصفاتهم (كاتب مدرسة النحاسين، وطالب مدرسة الحقوق، وتلميذ خليل أغا). وهذا كله يعد نوعا من الإشارات المبكرة لما تهدف الرواية إلى تحقيقه، وهو يوفر لنسيج الأسلوب سداه ولحمته، بالتوزيع الملائم، فى التوقيت الملائم، الأمر الذى يوفر للرواية ـ فى نهاية المطاف ـ إيقاعها الملائم، ويعطينا النص مع ذلك ـ وفى ثناياه ـ من المعانى المباشرة ما تكتمل به صورة وصفية للواقع، ومن المعانى غير المباشرة مايكون إشارات ضمنية تساعد على استباق الحدث.

لا يجمع السيد بأولاده سوى مجلس الفطور، وذلك لأنهم يعودون من أشغالهم بعد أن يكون هو قد غادره مرة أخرى، بعد الغداء والقيلولة. وهم ينامون قبل عودته ليلا، وتلك هى الإشارة المبكرة إلى الحياة «الأخرى» للسيد أحمد عبد الجواد ، تلك الحياة الحافلة بالمغامرات، التى تعكس لنا الجانب العميق من شخصيته. وصحيح أن الرواية ستكشف

فيما بعد عن طبيعة هذه الحياة على نحو مباشر، ولكن الدلالة الضمنية الكائنة فى هذه الإشارة المبكرة تساعد على تجميع خيوط الرواية وجدلها بإحكام.

وتكون هذه المقدمة ـ بعناصرها تلك ـ قد مهدت الطريق للموضوع الرئيسى: لقد رسمت البيئة المكانية، وحددت محتوياتها، كما قدمت «الناس» الذين يقومون «بالفعل» الروائى فيها، وذلك فى حدود ما يراد تصويره من مجلس الفطور. وهذا التقديم يتجاوز الوجود الحسى، إلى الوجود المعنوى، وذلك حين يقدم الجو النفسى الذى يتم فيه الفعل، والاستجابات اللفظية والإشارية التى تقوم بها الشخصيات المختلفة ولابد أن يلفت نظر القارئ فى هذا التمهيد تنوع أساليب الأداء الروائى على نحو يحدد لنا ما سيتبعه النص فى هذا القسم من الرواية فى تلك الناحية . أما السرد ـ وهو الذى يدفع بالحدث إلى أمام ـ فينسج من أساليب تقريرية إخبارية يعبر عنها بالفعل الماضى فى أغلب الأحيان، ولكن هذا التقرير لايلبث أن يرفد بما يشبه اللحمة فى النسيج، وذلك بالكشف عن العلل والأسباب التى تضىء المنطقة الكائنة وراء السطح الساكن: «..فلم يكن أحد منهم ليجترئ على التحديق فى وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون فى محضره تبادل النظر، أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لزجرة مخيفة لاقبل له بها». هكذا تعلل الظاهرة «المادية» بما وراءها من علل «معنوية»؛ الأمر الذى يخلع على الأسلوب نوعا من مضاعفة النسج، الذى يتجلى فى جعل الخيوط تعمل بالتوازى أحيانا، وبالتقاطع أحيانا أخرى. ثم يتحول الأسلوب ـ زيادة على ذلك ـ لصيغة السؤال والجواب، فيشيع ـ فى مساحة قصيرة ـ جوا دراميا، يجعل المعانى تتخلق على نحو متوازن متزامن، ومن شأن هذا أن يربط «القلب» (الأب) «بالأطراف» (الأولاد) فى نسق متين، باعثا حيوية وتحفزا باطنيين، فى جو هو ـ لولا ذلك ـ من أشد الأجواء ركودا وإملالا.

إن هيمنة الصوت الواحد هنا هى هيمنة كاملة؛ ومن أجل ذلك فنحن لانسمع سوى صوت الأب: «..غسلت يديك؟ «أرنيهما!» أيذاكر ابن الكلب دروسه أم لا ؟.. سامع يا ابن الكلب!.. إذا نسيت مرة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما.. الأدب مفضل على العلم..». وعند هذا الحد يصبح الجو مهيأ للدخول فى صلب «الموضوع»، وعلامة ذلك الانتقال إلى مجىء الأم وهى تحمل صينية الطعام. وأول مايقابلنا فى مفتتح هذا القسم صورة «الأم» . وهى صورة «شبحية» منعدمة الهيبة بكل معنى من المعانى؛ فأية أم تلك التى تضع الطعام أمام أسرتها، ثم تتقهقر «إلى جدار الحجرة » ثم تقف « متأهبة لتلبية أية إشارة»؛ إنها «أم» لاتملك من مقومات الشخصية ما تملكه مدبرة شئون منزل، أو حتى خادمة، تعمل لدى أسرة متوسطة من أسر أيامنا. وأين تلك الصورة «الشبحية» من صورة الأم فى مفتتح رواية (بداية ونهاية) التى يلح عليها الأب فى أن تشارك الأسرة طعام الإفطار فتأبى، وتمعن فى الإباء؟ ألا يحتاج هذا النوع من التباين الصارخ بين الصورتين عناية المهتمين بالنص المحفوظى؛ وبخاصة هؤلاء المعنيون بصورة المرأة فى هذا النص؟

فإذا عبرنا ذلك، لفت نظرنا ذلك الوصف المدقق لمفردات الطعام الذى لاتفلت منه مفردة واحدة، من شأن ذلك أن يجعل هذه المفردات شاخصة أمامنا، كأننا نراها، ونتشمم روائحها، بل كأننا نستطيع أن نمد أيدينا مشاركين فى تذوقها: لقد رأينا من قبل «حتمية» الفعل الروائى الذى يجعل الإخوة يدخلون تباعا، ويجلسون تباعا، طبقا لقاعدة لا تتخلف، وها نحن نرى حتمية ترتيب مفردات الطعام على صينية الفطور فى مشهد «حتمى»، القلب للطبق الكبير البيضاوى المملوء بالمدمس المقلى بالسمن والبيض، والأطراف للأرغفة الساخنة، «والجبن والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود» ، فأى منظر بهيج يجعل النص المحفوظى يستحضر صورة المائدة السماوية التى أنزلت على حواريّى عيسى عليه السلام؟

هذا، ولايزال الجو «شبه العسكرى» مهيمنا، فبالرغم من جاذبية المنظر، وهياج البطون بشهوة الطعام، يتغلب «الكابح» ، فيتجاهل الجائعون الأمر كله كأنه لم يكن، وذلك فى انتظار الأوامر. وهذه الأوامر ـ بدورها ـ مضاعفة النسج، تحكمها حتمية لاتتخلف. فأولا: لابد أن يمد السيد يده إلى

رغيف فيشطره، وثانيا: لابد أن يشفع ذلك بالأمر المنطوق المباشر: كلوا، وثالثا: لابد أن يتم التنفيذ طبقا للنظام ذاته الذى دخلوا به القاعة، والنظام ذاته الذى تحلقوا به حول أبيهم: «ياسين إلى يمين أبيه، وفهمى إلى يساره، وكمال قبالته».

وعند هذا الحد يمكن القول إننا دخلنا إلى «اللب»، وهو التناول الفعلى للطعام؛ فما الذى يميز هذا الجزء من النص؟ فى البدء نواجه جملة ممتدة، مشحونة بمجموعة من المكملات التى توسع من أركانها، وتجعل دلالاتها تنتشر على مساحة واسعة طردا وعكسا، متخذة فى ذلك نسقا يجعلها تحقق «إيهاما» حيا بالحياة الواقعية. ومع أن الفعل الذى تعبر عنه يعد فعلا معتادا، مما يقع كل يوم، ويقع فى اليوم الواحد عدة مرات ـ وهو فعل تناول الطعام ـ فإن التعبير عنه على هذا النحو يصوره على نحو يجعله فى أذهاننا جديرا بمثل هذا الاحتشاد العظيم. إنه ـ كما تشهد هذه الجملة ـ فعل حيوى يمكن إلحاقه بغيره من أركان الحياة الأخرى الحيوية، من الميلاد، والنشاط الجنسى، والنزع الذى يسبق خمود الحياة. إنها الحياة هنا ـ إذن ـ وهى تتزود بالوقود، أو بعبارة أخرى إنها الحياة وهى تصارع من أجل استمرار الحياة. وهكذا يبدو الفعل المتكرر ـ بهذا الاحتشاد العظيم ـ فعلا جديدا، فى كل مرة يتم فيه على هذا النحو.

تبدأ هذه الجملة فى النص من بداية: «.. ومع أن السيد..» وتنتهى بنهاية: «.. التأنى والأدب..». وهى ماتكاد تقدم المقطع الأول منها حتى تفتح لنفسها مجالا للتوسع عن طريق صورة تشبيهية متحركة: «وكأن فكيه شطرا آلة قاطعة تعمل فى سرعة وبلاتوقف». وهى لاتكتفى بالتمركز على هذا المقطع الممتد، وإنما تعطف عليه مقطعا آخر جديدا، من شأنه أن يرفد الجملة ـ ككل ـ بدعامة قوية: «ومع أنه كان يجمع فى لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة»، وهى لاتترك هذا المقطع أيضا دون أن توسع من جوانبه.، وذلك عن طريق الجملة المعترضة: «الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين». على أننا ماتكاد نتصور أنها ستبلغ مداها على هذا النحو حتى تفتح لنفسها مساحة إضافية جديدة عن طريق حرف العطف «ثم»، وذلك قبل أن يأتى الخبر الذى هو بدوره خبر حافل بالأدوات الموسعة لأرجاء الجملة، من الجار والمجرور، وأدوات الرفع والنصب، والصفات، والجمل التعليلية، والمكملات، من الحال، والمفعول المطلق، وشتى التعابير التى من شأنها أن توسع الدلالات، ولوازم الدلالات، على نحو يجعلها تبدو وكأنها غير قابلة للتوقف. وعلى هذا يمكن اعتبار تلك الجملة ـ بمفرداتها، وصورها، وطريقة نسجها وتأليفها، وبناء أركانها الأصلية والفرعية ـ معادلا موضوعيا لما تعبر عنه من تناول «مفردات» الطعام، »و أسلوب حشدها، ومزجها، وشطرها، وضمها، بحيث تصبح سائغة للأكل فى نهاية المطاف.

يقدم النص ـ عقب ذلك ـ تلك المعركة الهزلية بين كمال من ناحية وأخويه من ناحية أخرى. وهى معركة نالت اهتمام المخرجين السينمائيين والمسرحيين، ولكنها لم تنل اهتمام نقاد الأدب بالدرجة ذاتها، ولكن هؤلاء المخرجين ـ للحق ـ لم ينظروا إليها إلا من جانب «الإضحاك» ليس غير، ولم أر منهم ـ على قدر ما أشاهد وأتذكر ـ من ربط هذه المعركة بالنسيج العام للرواية. أوكشف عما تدل عليه من توارث الصفات على مستوى الشخصيات فى تلك الرواية الطبيعية الواقعية. ومن جهة أخرى، تحتوى هذه النقطة على عنصر المفارقة الذى نراه فى ذلك الانفجار الحر فى طبائع الكائنات الحية، الذى هو المقابل للصرامة الشديدة. شبه العسكرية، التى نراها فى الجانب الآخر من المشهد، على أننا يمكن أن نستمر فى استخراج الدلالات من هذا المشهد، بالتنبيه على نوع من السخرية الكائنة هنا من الصرامة الكائنة هناك، والكشف عما فى تلك الأخرى من الاصطناع والزيف؛ إذ الحقيقة أن هذه الصرامة ليست سوى قناع يغطى ظاهرا على ما فى نفس السيد حقيقة من صبوات المرح، ومطاردة البهجة، وانطلاق الحياة. إن «ورثته» يكشفون هنا عما لم يكشف هو بعد عنه ـ هنا أو هناك ـ ولكنه سيكشف عنه فى مجرى الرواية، بخاصة فى جلسات الحظ والطرب بين أصفيائه؛ وهذا أمر يبلغ ذروته فى مشهد العوامة الشهير.

وإذا كان حجر الزاوية فى هذا النص المحفوظى هو هذا القسم الذى يعبر عن التناول الفعلى للطعام، فإنه لما يدعمه أن تكون له «توابع» تجعله يبقى ماثلا فى أذهاننا بالتدريج.

وأول مايصادفنا من هذه التوابع تلك الجرعة القوية النيّئة، التى يمكن أن تثير حساسية بعض ضعاف المعى، والتى تقدم للسيد قبل القهوة، وقد قدمها النص على أنها «خاتمة فطوره»، ولكن التداعيات التى تثيرها لاتقف بها عند هذا الحد، وإنما تتسع لتشمل وصف «مقويّات» أخرى من المنزول، وزيت السمك، والحشيش. وهذا يقودنا إلى عالم السيد الحافل «بصبوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج فى النفوس و وثبات المزاح والقهقهة» . وإضافة إلى كل ذلك ـ وتداعيا معه ـ يتجلى العالم النسائى للسيد أحمد عبد الجواد، عالم الأهواء، والتنقل بين المعشوقات المحنكات .. وما إلى ذلك.

هكذا يكون النص قد راوح بين الهيئة الخارجية الصارمة للسيد أحمد عبد الجواد والطبيعة الداخلية المنطلقة المرحة، وها هو ذا يعود من جديد ـ وبنعومة فائقة ـ إلى هيئته الخارجية ـ ومايتصل بهندامه، وهى هيئة تتلاءم مع طبيعته الداخلية، وتكملها. هنا تظهر أمينة ـ المرأة ـ الظل ـ من جديد، تلازمه على نحو آلى، وتقدم له ملابسه «قطعة قطعة»، وتناوله زجاجة الكولونيا بمجرد إشارة من يده، ودون الحاجة إلى طلب؛ فأية «ميكانيكية» تلك التى تحكم العلاقة بين كائنين من البشر. وحين نتعرف على مفردات هندامه ندرك فى الحال أنه «معجبانى»، وأن هذه الكمية الهائلة من«الإكسسوار» هى دليل على ابن طبقته الناجح، وأنه نموذج فى التعبير عن «مظهر» تلك الطبقة التى لا يصح التفريط فيه: الشعر الأسود الممشوط (دليل العناية بأحوال آخر الشباب أو الكهولة) والشارب المشذب المفتول (آية الرجولة الكاملة فى أعراف ذلك الزمان)، والجبة والقفطان (دليل الانتماء إلى طبقة الأعيان، ولعله من بينها هو «عين الأعيان»)، وغطاء الرأس «الطربوش» (آية الوقار الذاتى والاجتماعى الذى لايتخلف)، العصا (المكمل «الأساس»، الذى لايتوازى معه سوى«المنشة» فى بعض المناسبات ومن بعض النواحى).

تلك هى الهيئة العامة التى لايمكن تصور السيد على غيرها فى الطريق العام. وهذه الهيئة تؤدى فى النص وظيفة أخرى داخل الفراغ المكانى الذى تضطرب فيه الأسرة، وذلك حتى من قبل الظهور فى الطريق العام. إن ظهورها على هذا النحو ـ داخل البيت ـ يثير شعورا مركبا فى نفوس أفراد الأسرة، يجمع الفرح والحب والاحترام والإعجاب فى بؤرة واحدة متوازنة، بل إنه ليضيف إلى كل هذه المشاعر المركبة شعور الخوف، وذلك دون أن نختل درجة التوازن المطلوبة. وتعمق الصورة القائمة على التشبيه التى يعبر بها النص عن هذا الشعور المركب ـ الدلالة المطلوبة فى هذا الصدد: «..وإذا تنشقه أحدهم (العرف المقطر الذى ينتشر أمام السيد وحوله) تمثل لعينيه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه ـمع الحب ـ الإجلال والخوف. إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان إيذانا بذهاب السيد، فالنفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيسترد حريته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر».

بانتهاء «توابع» الفطور التى يمكن تحديدها ببداية ارتداء السيد ملابسه أو بنهايتها (حسب الاعتبار الذى يأخذه القارئ فى حسابه) يكون القسم الأصلى هذا قد آذن بنهايته، وهى نهاية تتكون ـ فيه ـ من مفصلين ، مفصل يعبر عنه «البانتومايم» الذى يؤديه كمال مقلدا والده أمام أمه، ومفصل يمثله خروج موكب السيد وأولاده إلى الطريق العام، وما يحدثه ذلك من ردود فعل فى الشارع من ناحية، ولدى نساء الأسرة ـ خلف المشربية ـ من ناحية أخرى. والمفصل الأول يدعم طبيعة النص كله، بل طبيعة الرواية كلها، فهو يؤكد «الواقعية الطبيعية» التى تفسر ميل الصبى ـ ابن السيد أحمد عبد الجواد ـ إلى التقليد المرح والتمثيل الهزلى؛ تلك هى صفات «الجينات» التى لاتتخلف. والتى تضيف «حتمية» جديدة إلى مجموعة النظم الصارمة فى هذا النص. على أن لهذا المفصل قيمة أخرى تتمثل فى الكشف عن مزيد من الضوء على شخصية الأم، ذلك الشبح الذى وجدناه من قبل متقهقرا منتظرا لتلبية أية إشارة، ووجدناه بعد ذلك يناول السيد ملابسه قطعة قطعة. إن هذا الشبح الآن يتعرض للّوم من قبل كمال لأنه لم يقل له: «صحة وعافية» بعد أن تجشأ، أسوة بما يفعله مع والده بطريقة لا تتخلف. وهكذا تقوى

«شبحية» هذه الشخصية عن طريق إلزامها برد فعلى«قولى» كلما تجشأ «سيدها»، الأمر الذى يضيف واحدا من الطقوس الحتمية إلى الطقوس التى رأيناها من قبل.

وحين يهل موكب «الجلال والجمال» على الطريق العام يحدث فيه ــ على نحو حتمى شبه آلى ــ هزة تنتقل بالمشهد من حالة السكون المسترخى إلى حالة من الحركة. وهذه الحركة تشمل العناصر الإنسانية فى المشهد برمتها؛ فمن ناحية يهب واقفا عم حسنين الحلاق، والحاج درويش بائع الفول، والفولى اللبان، وبيومى الشربتلى. ومن ناحية أخرى تتردد حركة يد السيد فى إيقاع منتظم صاعدة هابطة ــ هذا كله فى حين يتحرك ياسين فى «جسم الثور وأناقة الطاووس»، ويمرق فهمى «فى مشيته المتعجلة»، ويراوح كمال بين النظر إلى الطريق والنظر خلفه إلى من خلف المشربية، ثم يستخفه النشاط فيفتش عن «زلطة يركلها».

أما الجبهة النسائية التى يبتعد عنها الركب فهى ساكنة ظاهرا، ولكن لها حركتها الخاصة بها، وهى حركة تتمثل فى ناحيتين، ناحية المشاعر المتموجة «المترعة بالحب والزهو»، تجاه الموكب، وناحية الإشفاق والخوف من «عين الحسود» الذى تضطر ب به نفس أمينة، والذى يتجلى فى ذلك الفعل الحيوى من تحرك اللسان بآيات الذكر الحكيم؛ وهو فعل يلاحق الموكب حتى يختفى بالتدريج فى تلافيف النحاسين.

هكذا يبنى هذا النص المحفوظى أمام أعيننا، بدءا؛ ووسطا، وخاتمة؛ وهكذا نرى اكتماله على ماهو عليه من أنه نص مستقل بذاته (مغلق) وجزء من كلّ (مفتوح) هو الرواية، أو هو أعمال نجيب محفوظ، أو هو الرواية العربية، أو هو الأدب العربى، أو هو الأدب على إطلاقه (وهذا أمر لايعنينى كثيرا). هو نص مغلق إذا نظرنا إليه بصفته كلا، له بداية، ووسط، ونهاية ، يقيم هندسته على أسس تمليها طبيعية الداخلية، ويقيم حوائطه ، وأركانه، وباحاته، وأعمدته، بل تيجان أعمدته بجمالياتها وأبهتها، على وسائله الخاصة به، من أساليب التعبير المتنوعة التى هى مادته: نوع المعجم، ورصف الجمل، والمجازات، والصور، ومراعاة مواقع الكلام، وإحكام الروابط، وأساليب السرد، والسخرية، والمفارقة، والكشف عن الصفات الموروثة والمكتسبة، والتعابير الإشارية، وفكرة المكان والزمان ومايقابلهما فى الشعور والوجدان ــ كل ذلك فى نسق متوازن، كامل فى نفسه، غير محتاج إلى ما يكمله من خارجه. وهو نص مفتوح من حيث إن بداياته تعتمد على ماهو واقع قبله، مما يمكن إدراكه بالإشارات القريبة والبعيدة، فى عالم الأمكنة، والأشياء، والشخصيات، وأواسطه تتكامل مع بداياته ومع بدايات أخرى قبلها، وتتماوج فى سلاسة لتلتحم بأواخره، فى حين تتماوج أواخره بدورها لتلتحم مع «كيانات» أكبر وأوسع، فيما وراءها، وفيما وراء الرواية كلها. وعلى هذا تكون هذه النهاية بصفة خاصة مرنة على نحو يسمح باستيعابها غيرها، واستيعاب غيرها لها. ولعل هذا هو ما يعنيه الاختفاء «المتدرج» لا المباغت، الذى يحدث لموكب السيد أحمد عبد الجواد، مخلفا نوعا من الخوف، والألم والرجاء، فى نفوس أمينة وعائشة وخديجة، يشبه ذلك الشعور الذى يحدثه فى نفوسنا اختفاء الشمس التدريجى كل مغيب، وهو شعور تمتزج فيه عناصر الراحة بعناصر الوحشة والرجاء.

نجيب محفوظ
فى مرآة النقد الإنجليزى

ماهر شفيق فريد*

حظ كاتب من الكتاب فى بلد أجنبى، أوما يعرف باسم Fortuna، مبحث من مباحث الأدب المقارن الأساسية. والاهتمام بصورة محفوظ فى النقد الغربى يمكن أن نؤرخ له برسالة المستشرق الأب ج. جوميه عن «ثلاثية» محفوظ، وقد نقلها إلى العربية وعلق عليها الدكتور نظمى لوقا عام ١٩٥٩ (مكتبة مصر بالفجالة). وفى ١٩٨٩ أخرج أحمد الخميسى كتاباً عن (نجيب محفوظ فى مرآة الاستشراق السوفيتى)، دار الثقافة الجديدة، وفى ١٩٩٣ طالعنا أحمد درويش بكتابه (رؤية فرنسية للأدب العربى) الهيئة العامة لقصور الثقافة ضم، فيما ضم بحثا لأندريه ميكيل، للمرة الأولى فى مجلة «أرابيكا» عام ١٩٦٣، عن الفن الروائى عند محفوظ.

فى أواخر يوليو من عام ١٩٩٨ اشتركت مع محمد عنانى ومحمد شبل الكومى فى مناقشة رسالة دكتوراه مقدمة من الباحثة ماجى نبيل نصيف فى قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة. لم تكن رسالة بالغة الجودة فى اعتقادى، ولكنها كانت على الأقل أول محاولة أكاديمية لبحث موضوع لاشك أنه سيستأثر باهتمام باحثين كثيرين فى المستقبل. كان عنوان الرسالة (نجيب محفوظ من منظور النقد الإنجليزى)، وقد اختارت الباحثة أن تتناول موقف النقد المكتوب بالإنجليزية ـ سواء كان كاتبوه بريطانيين أو أمريكيين أو مصريين أو عربا أو إسرائيليين ـ من أعمال محفوظ عبر السنين.

وفى المناقشة التى أشرت إليها وجدتنى أختلف مع الباحثة فى تصورها ذاته لموضوع البحث، فعندى أن كتابات نقاد

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

مثل الدكاترة محمد مصطفى بدوى وعلى جاد وحمدى السكوت وسامية محرز ونور شريف ورشيد العنانى عن محفوظ ـ وإن تكن مكتوبة بالإنجليزية، ـ لا تمثل فى حقيقة الأمر منظوراً إنجليزياً وإنما هى مكتوبة من منظور عربى استخدم أداة لغوية غير العربية وسيلة للتواصل مع جمهور عالمى أوسع. ولكن مقولات الفكر، وأنماط الحساسية، والافتراضات الثقافية المسبقة التى تشف عنها كتابات هؤلاء النقاد تظل عربية فى جوهرها. لهذا اخترت، فى مقالتى هذه، أن أقتصر على دراسة نقاد لغتهم الأصلية هى الإنجليزية ـ أى نقاد بريطانيين وأمريكيين وكنديين واستراليين ونيوزيلنديين فحسب، فهؤلاء هم الممثلون الحقيقيون لمنظور النقد الإنجليزى. لن أتناول لهذا السبب ما كتبه عن محفوظ بالإنجليزية ناقد فلسطينى عظيم مثل إدوارد سعيد، ولا ناقد إسرائيلى مثل ساسون سوميخ صاحب الكتاب الممتاز (الإيقاع المتغير: دراسة لروايات نجيب محفوظ)، وهو فى الأصل أطروحة دكتوراه قدمت إلى كلية بريزنوز بجامعة أكسفورد تحت إشراف مصطفى بدوى. وعندى أننا لو ركزنا على مناقشة عدد من رجال الأدب والنقد الأنجلو ـ أمريكى، مثل الروائى چون فاولز والروائى الشاعر الناقد د.ج. إنرايت، والروائية نادين جورديمر، وهى من مواليد جنوب أفريقيا ولكن لغتها الأم هى الإنجليزية ومن ثم كان إدراجى لها هنا، لخرجنا بنسخة أصدق من صورة محفوظ فى النقد الإنجليزى حقيقة.

كذلك اختلفت مع الباحثة فى المنهج الذى اختارته: فقد كنت أوثر لو أنها اختارت أن تدرس الاتجاهات المختلفة فى نقد محفوظ: الاتجاه السوسيولوچى، مثلا، أو السياسى، أو الدينى، أو الجمالى، بدلا من القسمة التقليدية لأعماله إلى روايات فرعونية، وروايات واقعية، وروايات تجريبية من حيث الشكل. نحن، بعبارة أخرى، بحاجة إلى لون من النقد الشارح من طراز ما صنعه جابر عصفور فى بحثه المسمى «نقاد نجيب محفوظ: ملاحظات أولية» المنشور بمجلة «فصول» فى أبريل ١٩٨١ (أعيد طبعه فى كتاب غالى شكرى «نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن»، دار الشروق ١٩٨٩)، وهو بحث أصبح الآن من الكلاسيكيات فى بابه، إذ أوضح ـ بكفاءة واقتدار ـ كيف يكون فحص آليات العملية النقدية ذاتها، وكيف ترسم منها الخريطة العقلية لممثلى الاتجاهات المختلفة.

حين نتحدث عن محفوظ فى مرآة النقد الإنجليزى فلابد أن نقول ـ بادئ ذى بدء ـ إن محفوظ كان محظوظا لدى مترجميه؛ فقد اجتمع على نقله إلى الإنجليزية نخبة ممتازة من أساتذة الأدب الإنجليزى تبرز منها أسماء مصطفى بدوى، ورمسيس عوض، وأنچيل بطرس سمعان، وملك هاشم، ورشيد العنانى. وترجمه مترجمون لغتهم الأم هى الإنجليزية مثل روچر آلن، ووليم هتشنز، ولورن كنى، وأوليف كنى. وتريفورلى جاسيك، وفرانسيس لياردت، وفيليب ستيوارت، وكاثرين كوبام، وراجع الترجمات رجال من قامة جون رودنبك، ومجدى وهبة، ومرسى سعدالدين. وقبل هؤلاء جميعا ينبغى أن نذكر المترجم الكندى المولد دنيس جونسون ديفيز، المترجم الأول من العربية إلى الإنجليزية فى عصرنا، كما دعاه بحق إدوارد سعيد. إن جهود هؤلاء الرجال والنساء ـ مهما شابها من أخطاء عارضة أو نواحى قصور ـ هى التى مهدت السبيل لنقاد الإنجليزية كى يكتبوا عن محفوظ، ومنهم من لا يعرف إلا كلمات قليلة من العربية.

ثمة ثلاث صور أساسية ارتسمت لمحفوظ فى مرآة النقد الإنجليزى: صورة الماسح الاجتماعى الذى يرصد بيئة القاهرة ـ خاصة فى أحيائها الشعبية وحواريها ـ ويكتب لونا أقرب إلى رواية الأجيال أو الرواية النهرية؛ وصورة المحلل النفسى الذى يغوص على مكونات شخصياته من بيئة ووراثة وخبرات شخصية، وقد يتقاطع دربه ـ أثناء ذلك ـ مع فرويد أو غيره؛ وصورة المفكر الذى يتأمل قضايا فلسفية من قبيل وجود الله، ومشكلة الشر، وحيرة الإنسان بين حرية الإرادة والجبر، وغير

ذلك من قضايا الميتافيزيقا التقليدية، وهناك بعد رابع تشترك فيه ــ ولابد ــ كل هذه الاتجاهات مع تفاوت فى الدرجة: إنه صورة الصانع التقنى والأدوات الفنية التى يتوسل بها إلى نقل رؤياه ــ بل رسالته ــ فى مختلف أطوار تطوره الروائى. هذه، باختصار، هى الصوى الكبرى على درب طويل، لا أعدو هنا أن أشير إلى بعض مراحله وممثليه، لا أدعى وفاء بكل متطلباته ولا استقصاء لكل جوانبه، وإنما هو تخطيط سريع ينتظر من يملؤه من الباحثين والنقاد، ويكسوه لحما وشحما وعصبا، فليس هنا سوى الهيكل العظمى المجرد.

من أمثلة الكتابات التى تركز على البعد الاجتماعى فى أدب محفوظ مقالة تريفور لى جاسيك عن (الثلاثية)، وقد ظهرت فى مجلة «ميدل إيست فورام» (فبراير ١٩٦٣(وأعيد طبعها فى كتاب «منظورات نقدية عن الأدب العربى الحديث» من تحرير عيسى بلاطة (مطبعة القارات الثلاث، واشنطون دى. سى ١٩٨٠). يقول لى جاسيك إن (الثلاثية) تتناول حياة تاجر مصرى، وقور المظهر، ميسور، محافظ، وأسرته خلال الفترة الممتدة من ١٩١٩ إلى نهاية الحرب العالمية الثانية.

ومن الكتابات التى تركز على الدلالة السياسية تحليل تريفور لى جاسيك لرواية (الحب تحت المطر) وهى عمل متواضع القيمة ــ فى كتاب (دراسات فى الأدب العربى) ــ من تحرير ر. أوستيل (الناشر: آريس وفلبس، إنجلترا ١٩٧٥)، يرى لى جاسيك أن أهمية الرواية راجعة إلى تصويرها الحياة فى القاهرة فى الفترة ما بين حربى ١٩٦٧ و١٩٧٣، فترة اللاسلم واللاحرب كما دُعيت. ثمة حبكات معقدة، كثيرة العدد فى هذه الرواية القصيرة، توحى بالغليان السياسى والاجتماعى والإيديولوجى فى مصر عبدالناصر؛ إذ تعيش فى ظل الحرب، وثمة إشارة إلى قبول مصر اقتراحا أمريكيا بوقف إطلاق النار فى منتصف السبعينيات ــ ١٩٧٣ على وجه التحديد ــ وتعبير عن الإعجاب بالفدائيين الفلسطينيين، ومعالجة لرغبة الشباب فى الهجرة من مصر، مما يجعل من محفوظ ما كانه دائما: صوت ضمير مصر.

ويذكر روجر آلن فى مقدمة ترجمته لرواية (السمان والخريف) أن هذه الرواية، من بين كل روايات محفوظ المنشورة فى عقد الستينيات، أقواها صلة بحقائق زمانها ومكانها.

ومن الكتابات التى تركز على البعد السيكولوجى ما كتبته عن رواية (السراب) هيلارى كيلپاتريك فى كتابها (الرواية المصرية الحديثة) مطبعة إثيكا، لندن ١٩٧٤، بالرغم من أن كتابها ــ كما يدل عنوانه الفرعى ــ أميل إلى علم الاجتماع الأدبى. تغلب على (السراب) فى رأيها نغمة الاستبطان، وتختلف عن سائر روايات محفوظ القاهرية من حيث المهاد والشخصيات، فهى عن الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، تمتزج فى عروقها دماء مصرية وتركية، وشكل الرواية أقرب إلى السيرة الذاتية، تتركز فيها الأضواء على البطل كامل رؤبة لاظ (أى اسم هذا! إن محفوظ أستاذ فى اختيار الأسماء الغريبة، ويتذكر المرء ــ فى مرحلة لاحقة ــ أمثال محتشمى زايد وعلوان فواز محتشمى فى روايته «يوم قتل الزعيم»). ثمة غياب لخلفية حية كتلك التى نجدها فى (خان الخليلى) و(زقاق المدق)، مما يوحى بأن محفوظ أراد أن يقدم دراسة حالة دون أن يدع شيئا يشتت الانتباه عن ذلك. وقد وجه نقاد مصريون ــ مثل عز الدين إسماعيل وغيره ــ النظر إلى البعد الأوروبى لأزمة كامل لاظ، وهو أوضح من أن يحتاج إلى فضل بيان.

ومن الكتابات التى تركز على البعد الفلسفى والدينى مقدمة فيليب ستيوارت لترجمته رواية (أولاد حارتنا). يرى ستيوارت أن أعمال محفوظ المنشورة بعد ١٩٥٩ تعود، المرة تلو المرة، إلى خيوط الوهم والواقع، والهلوسة والاستنارة الصوفية، كما فى أقصوصة «زعبلاوى» التى تلقى ضوءاً على شخصية جبلاوى، إن حارة الجبلاوى تقع على تخوم

القاهرة وصحراء المقطم، يخيم عليها حضور الجبل (لاحظ أن اسم «جبلاوى» معناه ساكن الجبل) ومن فوقه السماء دائمة التغير، وإن كانت دائما فى وعى أولاد الحارة، بالرغم من أن كثيراً من الأحداث تجرى فى غرف مظلمة، وأفنية مزدحمة، وأزقة ضيقة، وهذه الإشارات إلى السماء، كغيرها من تفاصيل الرواية، ليست عشوائية وإنما تومئ إلى المعنى الأعمق للكتاب، وعلى الغلاف الخلفى للترجمة الإنجليزية يقارن الناشر ـ هاينمان ـ (أولاد حارتنا) بأعمال من طراز مسرحية برنارد شو (العودة إلى متوشالح) ورواية كازانتزاكس (المسيح يعاد صلبه)، ورواية أورويل (مزرعة الحيوان)، مع إشارة إلى ابتعاث الرواية لشخصيات آدم وحواء، وقابيل وهابيل، وموسى والمسيح ومحمد، و«موت الله» بتعبير نتشه (لنلاحظ أنه قد جاء فى حيثيات منح محفوظ جائزة نوبل الصادرة عن الأكاديمية السويدية: «موضوع الرواية غير العادية: أولاد حارتنا (١٩٥٩) هو البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية» ـ مجلة «القصة»، يناير ١٩٨٩).

وجون رودنبك فى مقدمته للترجمة الإنجليزية لرواية (الشحاذ) ـ وهى تجربة وجودية يغلب على معالجتها، فى تقديرى، العجلة وعدم الإقناع ـ يقول إن (الشحاذ) صرخة غنائية معقدة مفعمة بالعاطفة ضد كل ما يجنح بالإنسان إلى الاغتراب، كما حدث لعمر الحمزاوى المحامى الشهير الغنى. إنها عن أمور مهمة، مهمة فى أماكن غير العالم العربى وحده، ومن هنا كان طابعها الإنسانى العام.

ومايكل وود فى مقالة له عنوانها «مصادفات الحياة» عن رواية (الطريق) ـ وهى من ترجمة محمد إسلام ومراجعة مجدى وهبة، ملحق التايمز الأدبى ٢٤ يناير ١٩٩٢ ـ يصف رواية محفوظ بأنها بالغة الجودة، تضرب بسهم فى «طاعون» كامو. إن حبكتها أشبه بتلك الأفلام السوداء التى عرفتها السينما الحديثة، تثير أسئلة كثيرة عن الهوية الأخلاقية والنفسيه والقومية. وصابر هو اليتيم القاتل الزانى الذى لا يفتأ يبحث عن الكرامة والشرف والحرية وسلام النفس.

ومن الكتابات التى تركز على تقنيات محفوظ وأسلوبه الفنى مقدمة تريفور لى جاسيك للترجمة الإنجليزية لرواية (اللص والكلاب). يصفها لى جاسيك بأنها رواية سيكولوجية، أقرب إلى الانطباعية منها إلى الواقعية، تتحرك بسرعة قصة بوليسية وقصدها. هنا يستخدم محفوظ تقنية «تيار الوعى» للمرة الأولى (ليس ذلك صحيحا. م.ش. ف) كى يبرز العذاب الذهنى لشخصيته الرئيسية التى تتأكلها المرارة والرغبة فى الانتقام من الأفراد والمجتمع الذى أفسده وخانه.

وهناك تعليق روجر آلن على رواية (ثرثرة فوق النيل) فى كتابه (الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية)، وقد نقلته إلى العربية حصة إبراهيم المنيف فى إطار المشروع القومى للترجمة ـ المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ ـ ولكن يؤخذ على ترجمتها أنها لا ترد كلمات محفوظ إلى أصلها العربى وإنما تترجمها إلى العربية بكلماتها هى، يتحدث آلن عن لغة محفوظ فيقول:

> إن قراءاتى لروايات محفوظ لسنوات عدة ولدت لدى انطباعا بأن القاموس اللغوى الذى يستعمله فى أعماله ليس واسع النطاق، وأنه بتطور تقنياته الروائية ابتدع لنفسه أسلوبا محكما يتميز بالإيحاء بحيث كان الأداة المثلى التى استخدمها للتعبير عن تعليقاته الساخرة على المجتمع الذى يعرفه كل المعرفة... وأسلوب محفوظ إنما يعكس مهارات كاتب محترف حريص، قضى جزءا كبيرا من حياته فى الوظيفة الحكومية، وكاتب يكتب على نحو منتظم بل ويمكن القول على نحو روتينى.

وليس من الصعب أن نلاحظ ـ فى كل هذه الحالات ـ أن طابع العمل المحفوظى هو ذاته الذى كان يملى ـ فى

أغلب الأحيان ـ منظور الناقد. فلا شك أن أعمال مثل الروايات الفرعونية الثلاث ـ (عبث الأقدار) ،(رادوبيس) و(كفاح طيبة) ـ وربما جاز أن نضم إليها عملا لاحقا عن إخناتون هو «العائش فى الحقيقة» ـ تتطلب منظورا تاريخياً ودرساً للتوازيات بين الماضى والحاضر وما قد يكون لهذه الأعمال من دلالات معاصرة يسقطها محفوظ على الواقع الراهن. ولا شك أن روايات المرحلة القاهرية ـ (القاهرة الجديدة) ، (خان الخليلى) ، (زقاق المدق) ، (بداية ونهاية) ، (الثلاثية) ـ تتطلب منظورا اجتماعيا واهتماماً بالتركيب الطبقى للمجتمع المصرى منذ مطلع هذا القرن. ولا شك أن أعمالا من طراز (أولاد حارتنا) و«زعبلاوى» و(الطريق) تتطلب ناقدا فلسفيا مهموما بالقضايا الفكرية التى تثيرها هذه الأعمال. ولا شك ـ أخيرا ـ أن أعمالا تجريبية مثل (اللص والكلاب) وأقاصيص ما بعد ١٩٦٧ ـ التى كثيرا ما تنحو منحى سيرياليا أو قريبا من العبثية للتعبير عن أثر الهزيمة المزلزل ـ تتطلب دراسة للتقنيات التى صار محفوظ يجنح إليها، وإيغاله فى الحداثة وجنوحه إلى القصد والتركيز والشعر، بعد أن كان فى أعماله الواقعية ـ بل الناتورالية ـ أستاذا للوصف المسهب والرسم المفصل للشخصيات والمواقف على طريقة دكنز أو بلزاك.

ومن النقاط التى أبرزها نقاد محفوظ الطابع الإنسانى العام لأعماله ـ من وراء اللون المحلى القوى ـ مما يجعل قراءتها ذات تشويق مزدوج. يقول تريفولى جاسيك فى مقدمة ترجمته لرواية (زقاق المدق) : «إنه يعالج مشاكل أبدية تشترك فيها كل البشرية: الحياة والموت، الشباب والتقدم فى السن، العلاقة بين الله والإنسان، بين الآباء والأبناء، الأزواج والزوجات ومشكلات الولاء لفلسفات سياسية واجتماعية».

ومن جوانب محفوظ التى أبرزها دنيس جونسون ديفيز قصصه القصير الذى نجنح أحيانا إلى أن ننساه فى غمرة اهتمامنا بالروايات الطويلة. وبالرغم من أن هذه القصص منذ المجموعة الأولى (همس الجنون) ١٩٣٨ ، حتى المجموعة الأخيرة (السهم) ١٩٩٦ جزء أصيل من إنجازه، يرى صديقى الروائى محمد جبريل أن محفوظ أفشل كاتب قصة قصيرة فى العالم (محادثة شخصية معى عبر التليفون) ، وهذا هراء فإن قصة لا تجاوز سبع عشرة صفحة من طراز «زعبلاوى» لا تقل أهمية عن أهم رواياته (كتب الناقد الإسرائيلى ساسون سوميخ تحليلا جيدا لهذه القصة فى «مجلة الأدب العربى» المجلد الأول ١٩٧٠ ، الناشر: بريل، لايدن). يقول دنيس جونسون ديفيز فى مقدمة ترجمته لمجموعة من أقاصيص محفوظ تحمل عنوان (الزمان والمكان) ـ عشرون قصة ظهرت ما بين ١٩٦٢ ـ ١٩٨٨ ـ إن مجاميع محفوظ القصصية التى تبلغ أربع عشرة مجموعة ـ (كتب هذا فى ١٩٩١ وقد زاد عددها عن ذلك منذ ذلك الحين تحوى بعضا من أجمل ما كتب. وإحدى قصصه القصيرة «الحاوى خطف الطبق» تظهر فى كتاب (فن الحكاية) الصادر فى سلسلة بنجوين ١٩٨٦ جنبا إلى جنب مع أقاصيص لأساتذة مشهود لهم مثل بورخيس وبكيت وكامو وجرين وماركيث. حقا ـ الكلام هنا لى ـ إن أقاصيص محفوظ الأولى التى بدأت تظهر على صفحات «الأهرام» فى مطلع الستينيات وتجدها فى مجموعة (دنيا الله) ، ١٩٦٣ ، وما أعقبها ـ كانت تعانى من لون معين من التصلب التعبيرى وكأن الروائى طويل النفس مازال يجاهد مع تقنيات هذا الشكل الذى هجره منذ زمن طويل تغير فيه طابع القصة القصيرة، بل تغير مفهومها ذاته، وانتقل من قلب البداية والوسط والنهاية الموباسانى الصارم إلى آفاق أخرى، أرحب وأكثر حريةً، لكن محفوظ سرعان ما تمكن من صنعته القصصية، وقدم حشداً غزيرا من الشخصيات والمواقف والأجواء ولقطات دالة كثيرة فى مجاميعه، مما يجعل الاهتمام بقصصه القصير واجبا لا يقل أهمية عن الاهتمام بالروايات التى قامت عليها شهرته.

جانب آخر من جوانب محفوظ ـ وإن يكن فى تقديرى أضعف جوانبه ـ أبرزته جوديت روزنهاوس، هو جانب

الكاتب المسرحى، وذلك حين ترجمت مسرحية محفوظ «المطاردة» مع مقدمة (مجلة الأدب العربى، المجلد التاسع ١٩٧٨، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا).

تنحو روزنهاوس فى مقدمتها نحواً تفسيريا يشرح رمزية النص قائلة إن المسرحية تعالج ـ فيما يلوح ـ تلك المشكلة الأزلية التى ما فتأت تطارد الإنسان مذ كان: مشكلة الموت. ومثلما يصور چيكس، فى ملهاة شكسبير (كما تهواه) ـ المقارنة لى ـ حياة الإنسان على أنها سبع مراحل، يصور محفوظ ـ الكلام لروزنهاوس ـ شخصيتين تمران بست مراحل: (١) الشباب (٢) مطلع الرجولة (٣) الزواج (٤) منتصف العمر (٥) الشيخوخة (٦) التجدد. أحد الشخصين يرتدى الأبيض، والآخر يرتدى الأحمر، وثمة فى الخلفية رجل أسود الملبس منذر بالشؤم، كالموت فى مسرحيات الأخلاق القروسطية بعباءته السوداء ومنجله والجمجمة التى تعلو بدنه النحيل، وتنتهى المسرحية باختفاء الأحمر والأبيض من على خشبة المسرح، وتنتهى المناظرة بينهما ـ فهما صوتان لمحفوظ ذاته ـ بتوفيق جزئى بين أفعال الإنسان ومطامحه فى الحياة من ناحية، واتجاهه الذهنى إزاء واقعة الموت من ناحية أخرى، إنها ليست بالنهاية السعيدة، ولكنها أيضا ليست بالنهاية التشاؤمية أو المرة.

عنى النقاد المصريون، كما هو طبيعى، بتقديم الترجمات الإنجليزية لأعمال محفوظ وذلك من منظور الناطق بالعربية، الخبير بتراثها وخلفيتها واستخداماتها اللغوية، فنجد مثلا فاطمة موسى محمود فى تعليق لها على ترجمة تريفولى لى جاسيك لرواية (زقاق المدق) (مجلة الأدب العربى، المجلد السابع ١٩٧٦، الناشر: إ. ج، بريل، لايدن، هولندا) تأخذ على المترجم عددا من الأخطاء مثل حسبانه كلمة «طابونة» (بمعنى مخبز) اسم علم لرجل، وتسميته المعلم كرشة وزوجته «مستر ومسز كرشة»، هذه كلها هفوات ثانوية يمكن تلافيها ـ بل ينبغى تلافيها ـ وإن كنا نلاحظ أن الناقدة لا تقدم أى بديل أفضل لما تنقده. إنما التناول الأعمق لمشكلات ترجمة محفوظ هو ما نجده فى مقالة لچون رودنبك، ذلك المراجع المدقق الذى كان مديرا لمطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة والذى يحدثنا فى مقالته «فن الترجمة» (مجلة كايرو تداى ـ يناير ١٩٨٩) عن تجربته فى مراجعة ترجمات محفوظ قبل النشر. ويوجه رودنبك النظر إلى قضية عامة هى عزوف الناشرين الإنجليز عن نشر ترجمات للرواية العربية اعتقادا منهم ـ وأحسبهم فى ذلك ليسوا مخطئين ـ أنها لن تجد جمهورا كبيراً يعوض تكاليف الإصدار، دع عنك أن يعود على الناشرين بربح مغرٍ أوحتى معقول، ويذكر أن دار هاينمان للنشر ألغت فى نهاية أغسطس ١٩٨٨ سلسلة «كتاب عرب» التى كانت قد شرعت فى إصدار مجلدات منها، وأن فيليب ستيوارت مترجم (أولاد حارتنا) لم يتقاض عن ترجمته سوى مائتى جنيه مصرى، ورفض أساتذة جامعة أكسفورد ـ ألبير حورانى وفريدى بيستون ـ أن يسجلا ترجمته، مع دراسة نقدية، لدرجة الدكتوراه اعتقادا منهما أن الأدب العربى الكلاسيكى هو وحده الجدير بالدرس الأكاديمى، وأنه مما لا يعقل أن يبدد دارس وقته فى الكتابة عن الأدب العربى الحديث، هكذا انضافت الإهانة إلى الأذى، ولم يكن غريبا بعد ذلك أن يصدف كثير من المترجمين المحتملين عن ترجمة محفوظ، لكن هذا كله قد تغير، بطبيعة الحال، بعد نوبل، وإمساك الجامعة الأمريكية فى القاهرة ـ بيد حازمة وتنظيم محكم ـ بحقوق ترجمة كل أعمال كاتبنا، وكفاءتها فى طبعها وتسويقها، وقبل ذلك كله اختيارها وترجمتها ومراجعتها وتحريرها بما يلائم القارئ الأجنبى.

من الكتابات الأخرى عن محفوظ مما لا يتسع المجال إلا لذكره:

ـ مقالة إداورد فوكس عن محفوظ (مجلة «لندن ماجازين»، فبراير ـ مارس ١٩٩٠).

ـ مراجعة چورج كيرنز لرواية (قصر الشوق) (مجلة ضاع منى اسمها، خريف ١٩٩١].

ـ مراجعة روچر آلن لرواية (السكرية) (مجلة ورلد لترتشار توداى، شتاء ١٩٩٤]

ـ مقالة لفيليب كنيدى (جامعة أكسفورد) عن تفكيك النفس فى رواية نجيب محفوظ (المرايا) (مجلة الأدب العربى، مارس ١٩٨٨، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا).

ـ مراجعة روچر آلن لرواية (الحرافيش) (مجلة ورلد لترتشار توداى ـ خريف ١٩٩٤).

ـ مراجعة آلان دافيس لرواية (ليالى ألف ليلة) (فى مجلة «هدسون رڤيو» (صيف ١٩٩٥).

ـ مراجعة چون هيوود لمجموعة محفوظ التى سماها المترجم دنيس چونسون ديفيز «الزمان والمكان وقصص أخرى» (مجلة ورلد لترتشار توداى شتاء ١٩٩٣).

وكما عنى نقاد الإنجليزية بأعمال محفوظ ذاته عنوا بالدراسات النقدية الصادرة عنه. فمن ذلك المقالات الآتية:

ـ عرض ميريام كوك لكتاب هارتمت فاهندريش (نجيب محفوظ) (بالألمانية)، وهو صادر فى ميونخ عام ١٩٩١، مجلة الأدب العربى، مارس ١٩٩٣).

ـ عرض وليم هتشنز لكتاب متى ميخائيل (دراسات فى قصص محفوظ وإدريس القصيرة) ـ وهو صادر عن مطبعة جامعة نيويورك فى ١٩٩٢ ـ مجلة ذاميدل إيست چورنال ربيع ١٩٩٥.

ـ عرض هيلارى كيلپاتريك لكتاب متى موسى (روايات نجيب محفوظ الأولى: صور لمصر الحديثة) (وهو صادر عن مطبعة جامعة فلوريدا فى ١٩٩٤).

كان فوز محفوظ بجائزة نوبل ـ وقد أذيع نبأه فى القاهرة فى الواحدة والنصف من عصر الثالث عشر من أكتوبر ١٩٨٨ ـ نقطة تحول، كما هو طبيعى، فى مسار الاهتمام النقدى بعمله. هكذا انطلق كوراس النقاد (العبارة للويس عوض فى ١٩٦٤) فى الصحافة الأدبية على كلا جانبى الأطلنطى يتغنى بمديحه، حتى ليتساءل المرء أين كان كل ذلك مخبوءاً قبل نوبل: كتبت «نيويورك تايمز بوك رڤيو»: لقد: «اخترع نجيب محفوظ، من الناحية الفعلية، الرواية من حيث هى شكل عربى»، وكتبت «لوس أنجلوس تايمز بوك رڤيو»: «إن جائزة نوبل اعتراف بالدلالة العالمية لقصصه». وكتبت «ڤانيتى فير»: «إنه حكاء من الطبقة الأولى فى أى لغة». وكتبت «واشنطون بوست»: «إن عمله مشرب بحب مصر وشعبها، ولكنه أيضا أمين خال من العاطفية المغرقة بصورة كاملة». وكتبت «تورونتو جلوب»: «إن قصصه هى، فى آن، بسيطة وحاذقة، جادة وقائمة على التورية الساخرة، واقعية ورمزية، محلية وعالمية. وكتبت «نيوزداى»: «محفوظ هو أهم كاتب فرد فى الأدب العربى الحديث». وكتبت «پيلشرز ويكلى»: «محفوظ أستاذ فى بناء مشاهد درامية وتصوير شخصيات معقدة من حيث العمق». وكتب «نيوزويك»: «إنه دكنز مقاهى القاهرة».

قد تقول ـ ولا أخالفك فى هذا ـ إن هذه الأقوال كلها، أو جلها، لا تحمل قيمة نقدية، فهى تدخل فى باب الصحافة الأدبية ومراجعات الكتب الأسبوعية أو الشهرية، أو العبارات التى تصلح لأن تزين الغلاف الخلفى ـ وأحيانا الأمامى ـ على سبيل الدعاية لترجمات محفوظ. لكن لا تنس أن بعض هذه المراجعات يكتبها أساتذة جامعيون ونقاد لهم وزنهم ـ بل هم من أعلى طبقة ـ ومن ثم لا ينبغى تجاهلها، إن يكن لشئ فلأنها مؤشر إلى قراءة الترمومتر النقدى، صعودا وانخفاضا، فى لحظة بعينها، وحين ظهرت الترجمة الإنجليزية «للثلاثية» علت أصوات الكوراس إلى عنان السماء: «إنها إنجاز متوج» (لوس أنجلوس تايمز بوك رڤيو)، «بين القصرين حكاية مروية بقدر عظيم من المودة والفكاهة والحساسية» (نيويورك تايمز بوك رڤيو)، «إن الحوارى والبيوت والقصور

والمساجد والناس الذين يعيشون بينها يبتعثون فى عمل محفوظ بالحيوية التى يبتعث بها دكنز شوارع لندن» (نيوزويك) (من المفارقات أن محفوظ يزعم ـ ولست أصدقه ـ أنه لم يطق قط أن يقرأ من أى روايات دكنز أكثر من النصف)، «عمل رائع» (شيكاغو سن تايمز)، «إنه غنى بالاستبصار النفسانى والملاحظة الثقافية.. إنجاز جليل رحيب» (بوستون جلوب)، «الحقيقة البسيطة هى أن «بين القصرين» قصة مدهشة» (سياتل تايمز)، «إن «بين القصرين» وليمة على وجه اليقين» (شيكاغو تريبيون)، «قصر الشوق، كسابقتها، رواية كبرى من روايات الأفكار. مدهشة عند القراءة» (واشنطون بوست)، «هذا الروائى المصرى، فوق كل شئ، أستاذ فى فن الحكى» (سان فرانسيسكو كورنكال)، «إنها آية فنية» (پبلشرز ويكلى)، ولولا أنى التزمت بالاقتصار على نقاد لغتهم الأم هى الإنجليزية لأوردت على سبيل الجراند فينالى كلمات إدوارد سعيد التى يبلغ بها هذا الكرشندو النقدى أعلى طبقاته، وهى من مقال له فى «لندن رڤيو أوف بوكس»: «إنه ليس أشبه بهوجو ودكنز فحسب، وإنما هو أيضا جولزورذى، ومان، وزولا، وچول رومان»» (لم أقرأ لهذا الأخير رغم أن لدى ترجمة علاها التراب لإحدى رواياته فى ركن من أركان مكتبتى منذ ثلاثين سنة أو نحو ذلك، ومن ثم لا أستطيع أن أجزم بمدى صحة كلام سعيد).

أود الآن أن أتوقف وقفة قصيرة عند ثلاثة من نقاد محفوظ: كلهم أديب بارز بحقه الخاص، له إبداعاته الروائية أو الشعرية، إلى جانب مساهمات نقدية ـ ولو على شكل مراجعات قصيرة فى الصحافة الأدبية ـ هم د. ج. إنرايت، وچون فاولز، ونادين جورديمر.

كتب إنرايت مقالة عن محفوظ عنوانها: «سحب داكنة وشمس ضاحكة» (مجلة إنكاونتر، سبتمبر ١٩٩٠) رجع فيها إلى روايات (اللص والكلاب) و(أفراح القبة) و(بداية ونهاية) و(بين القصرين). لإنرايت ـ وهو من شعرائى المفضلين ـ مذاق لاذع كاو يعرفه قراؤه. كلمته عن محفوظ لا تخلو من خبث طوية ونوايا سيئة ـ أتراها الغيرة المهنية، مقرونة باستعلاء عنصرى موروث، إذ يلتقى بكاتب شرقى أعظم منه بمراحل؟ ـ ولكنها لا تخلو أيضا من فطنة وبراعة يلاحظ مثلا أن سعيد مهران ـ وهو فى نظره ليس شخصية بقدر ما هو حالة نفسانية مرضية ـ خليط وضيع من روبين هود وراسكولنيكوف، ويجد شبها بين رواية (بداية ونهاية) ورواية توماس مان (آل بودنبروك) التى تتحدث عن اضمحلال أسرة (سبق للناقد الراحل ناجى نجيب أن وضع كتابا عن «رواية الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ» فى سلسلة «المكتبة الثقافية» ١٩٨٢)، وأسرة المرحوم كامل على تؤمن بالله وتنتظر رحمته ولكنها واقعة ـ فيما يبدو ـ تحت رحمة من سماه هاردى فى ختام رواية (تس): «رئيس الخالدين»، الإله الإغريقى الذى لا يرحم، ويتساءل إنرايت، فى غيرة غير خافية: كيف تسنى لنجيب محفوظ أن يفوز بجائزة نوبل؟ ثم يقول إن الجزء الأول من «ثلاثية» القاهرية فيه الرد على هذا السؤال ـ فـ (بين القصرين) فى رأى إنرايت عمل كبير، له كثافة روايات العصر الفيكتورى، مقنع، مستحوذ على الاهتمام، مثير للانفعال. ويثنى إنرايت على رسم محفوظ للشخصيات النسائية ـ أمينة وعائشة وخديجة ـ كما يثنى على كمال الصغير، متطلعا إلى ما سيكون من أمره فى الجزأين التاليين.

وكتب چون فاولز ـ الروائى صاحب (مقتنى الفراشات) و(المجوس) و(صديقة الملازم الفرنسى)، وكلها قد تحولت إلى أفلام معروفة ـ مقدمة للترجمة الإنجليزية لرواية (ميرامار) عرض لها المترجم الراحل محمد عبدالله الشفقى فى مجلة «الكاتب» فى أواخر السبعينيات، يبدأ فاولز مقدمته بذكر بعض الكتاب الذين تناولوا مدينة الإسكندرية، مسرح (ميرامار)، شكسبير فى (أنطونى وكليوباترا)، وكافافى، دريل، فورستر، متطرقا من ذلك إلى الحديث عن صعوبات

الترجمة من العربية إلى الإنجليزية، خاصة وقد مرت العربية بتطورات كبيرة منذ عصر الخليل وسيبويه، واتسعت فيها الشقة بين الفصحى والعامية. ويتحدث عن الخلفية السياسية والاجتماعية لرواية (ميرامار) وشخصياتها متحدثا عن زهرة رمز مصر - وهو رمز بلى ورث وشاخ لفرط تكراره فى أعمال الأدباء - وسرحان البحيرى الذى يجده خليطا من «طرطوف» و «موليير» و «يورايا هيب» دكنز، وحسنى علام - الشاب الفاسد صاحب «فريكيكو» مثلما كان محجوب عبد الدائم صاحب «طزّ» - ومن الشائق أن يجد فاولز علام أكثر شخصيات الرواية جاذبية. ثم يعرفنا بطرف من سيرة محفوظ وقراءاته فى الأدب الإنجليزى منتهيا إلى أنه «روائى ذو شأن»، «يعرف مشكلات بلده المعقدة وروحه المعقدة معرفة عميقة».

وكتبت الروائية نادين جورديمر، الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩١، مقدمة للترجمة الإنجليزية لـ(أصداء السيرة الذاتية)، وهو كتاب صعب التصنيف، لاهو بالسيرة الذاتية ولا هو بالرواية، وإنما هو ما يقوله عنوانه: أصداء متخلفة فى نفس الكاتب من خبرات حياة كاملة، ولقطات حقيقية متخيلة تلقى ضوءاً على بعض المشاكل الكبرى كعلاقة الروح بالجسد، وصراع الإنسان مع الزمن، وحوار الأجيال. ترى جورديمر أن محفوظ مهتم بقضايا الأخلاق والعدل والزمن والدين والذاكرة والنزعة الحسية والجمال والطموح والموت والحرية. وهو ينظر إلى هذا كله من خلال بؤرة دائمة التحول: كلبية حينا، فكهة ودود حينا آخر، توقيرية حينا ثالثا. وتقول: إنه مهما يكن من تفسيرات المرء لكتاب (أصداء السيرة الذاتية)، فمن المستحيل أن يقرأه الإنسان دون أن يكتسب - مع المتعة العظيمة والشعور بالعرفان - استبصاراً بالطبيعة البشرية، وأن يفوز بلمحة من تلك الملكة النادرة التى أصبحت شبه غائبة عن العالم الحديث: ملكة الحكمة، لا مجرد المعلومات التى يزخر بها عالمنا. إن محفوظ يملك هذه الملكة، إذ يواجه سر الوجود. إنما محفوظ ذاته زعبلاوى: رجل ذو بصيرة وتعاطف وقدرة على شفاء الأوجاع ومنح الراحة للمتعبين.

أتقدم - فى الختام - ببعض ملاحظات عامة عن نقاد محفوظ الإنجليز من شأنها - فيما آمل - أن تساعد القارئ على الوصول إلى تقدير متوازن لإنجازهم ونواحى قصورهم، وتومئ إلى احتمالات المستقبل:

أولاً : لا نكران أن قسما ليس بالقليل من كتابات هؤلاء النقاد ليس له قيمة كبيرة للدارس العربى المتمرس، ولا يضيف جديداً إلى معلوماته. من أمثلة ذلك تلخيص حبكات رواياته - انظر مثلا تلخيص هيلارى كيلپا تريك لروايات (القاهرة الجديدة)(خان الخليلى) (زقاق المدق) (بداية ونهاية) (الثلاثية) (أولاد حارتنا) (اللص والكلاب) (السمان والخريف) (الطريق) (الشحاذ) (ثرثرة فوق النيل) (ميرامار) فى ختام كتابها (الرواية المصرية الحديثة: دراسة فى النقد الاجتماعى) - كذلك لا يحتاج القارئ العربى إلى من يلخص له سيرة محفوظ منذ ميلاده بحى الجمالية إلى تعرضه للطعنة الغادرة؛ فهذا كله موثق ومسجل فى كتابات غالى شكرى وفؤاد دوارة وجمال الغيطانى ورجاء النقاش وغيرهم. ولا يحتاج إلى من يخبره بأن خان الخليلى وزقاق المدق وبين القصرين وقصر الشوق والسكرية كلها أسماء أحياء وأماكن فى القاهرة القديمة، وإن كان القارئ الأجنبى - كما هو واضح - بحاجة إلى مثل هذه المعلومات. علينا، إذن، أن نضع فى أذهاننا (قبل أن ننتشى بالحديث عن العالمية ومجاوزة المحلية، إلخ..) أن هذا الذى يكتبه نقاد الإنجليزية موجه، فى المحل الأول، لقارئ الإنجليزية الغريب عن الثقافة العربية، ومن ثمّ فإنه - فى ضوء التطور النقدى العربى الذى بلغ، فى مجال الدراسات المحفوظية، آماداً بعيدة على أيدى نقاد مثل: محمود أمين العالم ومحمود الربيعى وجابر عصفور وإدوار الخراط وغالى شكرى وعبدالمحسن بدر وسيزا قاسم ورشيد العنانى ونبيلة إبراهيم ويحيى الرخاوى ووفاء إبراهيم -

لابـد أن يبدو أوليا، تبسيطيا، ذا فائدة تعليمية فى المحل الأول.

ثانياً ـ إزاء تكاثر التفسيرات السياسية والاجتماعية والدينية لأعمال محفوظ، نجدنا بحاجة إلى نقد للعناصر الشكلية فيها، من منظور جمالى، على نحو ما فعل محمود الربيعى فى كتابه الرائع (قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ) ـ دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤. وقد كان الربيعى بهذا الكتاب ـ كما لاحظ جابر عصفور ـ أقرب إلى مدرسة النقد الأنجلو ـ أمريكى الجديد، بإلحاحها على ضرورة القراءة الوثيقة للنص من رشاد رشدى وكل تلاميذه.

ثالثا ـ لا تخلو كتابات د. ج. إنرايت وحاييم رودن (صاحب كتاب «مصر نجيب محفوظ: خيوط وجودية فى كتاباته» الناشر: مطبعة جرينوود، وستبورت ١٩٩٠) من تحيزات، لأسباب مختلفة، ضد الشخصية المصرية ذاتها، ومقولات مغلوطة عن العقلية الشرقية وإيمانها بالقضاء والقدر، وموقف الإسلام من المرأة، وما إلى ذلك، وقد أشارت الباحثة ماجى نصيف، فى رسالتها للدكتوراه، إلى هذا.

رابعاً وأخيراً ـ أغلب الكتابات التى أشرت إليها تدور، وهو أمر مفهوم، فى فلك التقديم والتعريف، حيث إنها موجهة لقارئ يسمع بمحفوظ ـ فى الغالب ـ للمرة الأولى، وتستخدم تقنيات النقد الروائى التقليدية من حديث عن البناء والحبكة والشخصيات والخيط واستخدام اللغة.. إلخ. ومن المحتمل، مع تزايد المعرفة بأعمال محفوظ واتساع نطاق قرائه، أن يخرج النقد من مرحلة الشرح والتفسير الراهنة إلى مرحلة التحليل الدقيق الذى يستخدم مناهج الألسنية والبنيوية والتفكيكية وغيرها. وثمة دلائل تومئ إلى أن هذا بدأ يتحقق فعلاً فى أقسام الدراسات العربية بالجامعات البريطانية والأمريكية، وفى المقالات المنشورة بالدوريات العلمية والمجلات المتخصصة.

إن الطابع الإنسانى الشامل لأعمال محفوظ، واهتمامها بقضايا كبرى من طراز الحيرة الوجودية، والبحث عن معنى للحياة، والسعى وراء قيم العدل والحرية، والاشتراكية والتصوف باعتبارهما سبيلين إلى الخلاص الفردى والجماعى (لا أستطيع أن أصدق أن الاشتراكية قد بادت ومضى عهدها)، فضلاً عن براعته التقنية ومعرض الشخصيات الدكنزية التى لا تُنسى، والتى رسمها قلمه عبر أكثر من نصف قرن من الكتابة، وتجريبه المتواصل الذى استلهم أشكالاً قصصية تراثية من كتاب ألف ليلة وليلة ورحلات ابن بطوطة وغيرهما، فضلاً عن استلهامه الشكل الروائى الغربى، كلها أمور تكفل أن يدوم الاهتمام النقدى بعمله فى اللغات الإنجليزية وغيرها من اللغات، وأن تكون نوبل بداية ـ لا نهاية ـ لصناعة نقدية ثقيلة، كماً وكيفاً على السواء، تزيدنا معرفة بعمله وفهماً له واستمتاعاً به.

استلاب القارئ وتحريره:

«حضرة المحترم» لنجيب محفوظ من منظور القارئ الحر...

مجدى أحمد توفيق*

القارئ وتاريخ النقد:

أقبل النقد الأدبى العربى، فى السنوات الأخيرة، إقبالاً شديداً، على نظريات القراءة، وصارت كلمة «القراءة» عنواناً على أكثر ما يكتب عن نصوص الأدب، مفتقداً الأمر، فى كثير من الأحيان، إلى ضوابط معلومة يفرق بها الناس بين التناول الذى يصحّ أن يسمى «قراءة»، والتناولات التى يجب أن تسمى نقداً، أو دراسة، أو تحليلاً، أو تأويلاً، أو ماشابه من أسماء. وأنفق بعض الباحثين جهودهم فى تنظيم الحقل المعرفى الجديد فى لغتنا، واستعانوا على هذه الغاية بترجمة نصوص غربية تؤصل نظريات التلقى وتعرضها، مثلما صنع عز الدين إسماعيل مترجماً لكتاب روبرت هولب Robert Holub (نظرية التلقى)[1]، ومثلما صنع صلاح رزق مترجماً كتاب روجر ب. هينكل (قراءة الرواية: مدخل إلى تقنيات التفسير)[2]، فى حين اتجه حامد أبو أحمد إلى عرض خلاصة نظرية لنظريات التلقى فى كتابه (الخطاب والقارئ)[3]. ودلت هذه الجهود على حاجة مفهوم القارئ إلى التوفر عليه لدراسته من جهات متنوعة متكاملة، منها الجهة التاريخية التى تهتم ببيان نشأته، والأصول التى أدت إليه، وتطوره، والصور التى انتهى إليها، ومتابعة مايستجد فى شأنه متابعة يقظة دؤوباً. ويقتضى هذا السبيل، كذلك، الالتفات إلى تاريخ نظريات الأدب والنقد، وإعادة تأمل هذا التاريخ على نحو جديد، يصدر عن منظور جديد، يرى إلى تاريخ النقد من وجهة نظر القارئ، لا من وجهة نظر طبيعة الأدب، ولا من وجهة نظر الأديب. ولعل الورقة الحالية تمثل واحدة من المحاولات لإعادة تأمل تاريخ النقد الأدبى من وجهة نظر القارئ الذى طالما كان مهمشاً، يعانى إقصاءً قاسياً إلى منافى الإهمال، ليكون خطاب القارئ، بلغة فوكو، خطاباً مقموعاً مبدداً. واللحظة الحالية مناسبة لكى ننقله من

* كلية التربية بالفيوم، جامعة القاهرة.

الهامش إلى المتن، ومن المنفى إلى الوطن، ومن خارج المشهد إلى بؤرة العدسة.

وليست الجهة التاريخية، وحدها، الجهة الجديرة بالمضىّ فى سبيلها؛ فثمة جهة أخرى مكملة، تحليلية غايتها تأمل مفهوم القارئ، وتبين مكوناته، وتحليل بنيته، أو تفكيك معطياته، وملاحظة علاقاته. وفى هذا الصدد تهتم نظريات التلقى اهتماماً شديداً بدراسة مفهومين متداخلين، التفرقة بينهما شديدة الأهمية، قوية الأثر، فى تأسيس مفهوم ناضج للقراءة؛ هذان المفهومان هما التلقى والفاعلية. واحتوت نظريات القراءة على صيحات كثيرة مسموعة تطالب بالقارئ النشط الفاعل، وتسعى إلى أن تدفع به إلى صدارة الاهتمام، وتندد بالقارئ السلبى الخمول، الذى نلقنه الذوق تلقيناً، فتجاوز التلقين قاعات التعليم التقليدى غير المتطوّر إلى لغة النقد الذى يختار أصحابه فرض وصاية على القراء، كأنهم قصّر بالضرورة لايقوون على المضى وحدهم فى طريق الخبرة بالنص. وبشأن التمييز بين المفهومين يقول هولب:

> والواقع أن الاختلاف بين التلقى Rezeption، والفاعلية Wikung، (من المعتاد ترجمتها بكلمة الاستجابة أو التأثير) يمثل واحدة من أكثر المعضلات إلحاحاً؛ فكلاهما يتعلق بما يحدثه العمل فى شخص ما من أثر، كما لايبدو من الممكن الفصل التام بينهما. ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعاً كانت ترى أن التلقى يتعلق بالقارئ، فى حين يفترض فى الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية؛ وهو تخصيص غير مرض كل الرضا بحال من الأحوال(٤).

ومهما يكن من أمر، فإن خلاصة الخلاف هو أن نظريات القراءة قد أنشئت لمقاومة فكرة القارئ السلبى الخاضع للتلقين، الذى جعل مشاعره وأفكاره نهباً لأفعالٍ مؤثرة فيه، فكانت فكرة الفاعلية، أو النشاط، المقابل الإيجابى للتصور السلبى القديم.

ولكن مفهوم الفاعلية وحده غير كافٍ لإجراء التحول المنشود فى تصورنا لعملية القراءة. الفاعلية تشير عادةً، إلى نشاط يؤديه القارئ، يمثل دوراً يقوم به فى لعبةٍ مسرحيةٍ كبيرة، تضم الكاتب، والنص، والقارئ، ووسائط أخرى مؤثرة، والقارئ الفاعل مقيد بما تفرضه عليه الأطراف الأخرى، وفاعليته لاتعنى أنه ينشئ اللعبة كلها. إن كلمة «الفاعلية» أقل طموحاً من كلمة أخرى نريد أن نجعلها جوهر نظرنا إلى القراءة، هى كلمة «الحرية»

القراءة حرية يمارسها القارئ:

وقد يبدو أن السبيلين اللذين أشرنا إليهما: الدراسة التاريخية والدراسة التحليلية، منفصلان، لكنهما فى الحقيقة، يلتقيان من قريب، ومن الميسور دمجهما معاً حين تنشأ غاية ما تستوجب هذا الالتقاء. هما، ههنا، يلتقيان فى غاية واحدة، هى استكشاف مفهوم القراءة، بوصفها حرية، فى تاريخ النقد الأدبى.

وليكن هذا الاستكشاف دعوة صريحة إلى تصحيح طريقتنا فى عرض تاريخ النقد والنظريات الأدبية، وتحويله من تاريخ لخطاب الأديب، أو لخطاب الأدب، إلى تاريخ لخطاب القارئ، فى الخطوة الأولى، تمهيداً لامتلاك النظرة التاريخية الأوسع، التى تضم، فى أعطافها، أطراف دائرة الخطاب الأدبى، من جهاتها كلها: الأديب، الأدب، القارئ، السياق، قنوات الاتصال، الرسائل. ومن الواضح أن كثيراً من هذه الجهات ــ عدا الجهتين الأوليين ــ لم تنل الحظ الكافى من عنايتنا عندما نقرأ تاريخ النقد ونصوصه.

العرض التقليدى لتاريخ النقد:

لن يكون العرض المنشود، الذى يتوخى البحث عن وضعية القارئ، والنظر فى مدى الحرية المتاحة له، واضح الضرورة، ملموس الأهمية، فى معزلٍ عن أمثلةٍ تضرب للعرض التقليدى، وتوضح نفاذه ونفوذه. ولا حاجة بنا إلى إسهاب مطول فى هذا الشأن؛ ففى التمثيل نكتفى بما يسد الحاجة، ويؤدى الغاية. يكفينا الآن أن نضرب مثلين.

المثال الأول نجده فى فقرة عارضة نقع عليها عند تزفتان تودوروف:

ولقد وُجد خطاب الشعرية، على الأقل، منذ أرسطو؛ ومهما يكن الأمر، فليست صدفةً أن عصرنا عصر الامتداد. من ثَمَّ لقيت هذه الحقيقة شرحاً فى مصطلحات التحليل التاريخى. فالعالم الكلاسيكى الذى اتخذ اسمه من نظرية ذات معيار منفرد، لم يقدم مهاداً كافياً لتطور مريح لنظرية الخطابات. كذلك تفعل النظرية الرومانتيكية التى تعلى من الفردى، والخاص، بوصفه قيمةً عليا، وترفض أن تسمح بوجود أشكال متعالية (مع التبسيط الشديد). وتتضمن الشعرية معرفة بالاختلافات خلواً من أية أحكام للقيمة؛ وتتطلب فى الوقت نفسه، تقديراً لعدم قابلية الخاص للتحليل والاختزال. أليس هاتان، بالدقة، الخاصيتين المميزتين للعالم العقلى لحاضرنا، الرافض للنزعة الشمولية الساذجة، والنزعة الفردية المتطرفة، كلتيهما، على أمل أن تؤذن بطريقة للتفكير نموذجية؟ (٥).

كان تودوروف يقدم لكتاب حرره، جمع فيه مقالاتٍ ممتازة، فى أغلبها، من النقد الفرنسى المعاصر، واتخذ تودوروف محوراً عاماً لهذه المقالات، رأى أنه المحور الذى يمثل النقد المعاصر إبان إعداده الكتاب. هذا المحور هو ماتصدر: «خطاب الشعرية». وكان تودوروف يستخدم كلمة الشعر مرادفةً لنظرية الأدب بوجه عام، مميزاً بين هذا الاستخدام واستخدامين آخرين يشتبكان معه، الأول هو نظرية الشعر فى مقابل «نظرية النثر» والآخر هو «نظام الأدوات المميزة لعمل ما لكاتب ما، مثلما يراد حين نقول: شعرية هوجو Hugo، على سبيل المثال»(٦). ويعد هذا الاستخدام المختار لمصطلح الشعرية علامةً مضافة إلى قوله «مصطلحات التحليل التاريخى»، بياناً لما نراه فى الفقرة من مثال على العرض التاريخى التقليدى لتاريخ النقد، فى صورة حديثةٍ من صور هذا العرض. هو عند تودوروف تاريخاً لخطاب الشعرية الذى يشغله طبيعة الأدب، المتحققة أو المثالية، ولايستوعب فى إطار اهتماماته خطاب القارئ. تودوروف يحرر خطاب الشعرية من قوامعه، عبر التاريخ، ولكنه لايحرر خطاب القارئ. والشعرية فى التاريخ الذى يرسمه تودوروف فى إيجاز، محصورة فى مثلثٍ ذى أضلاع ثلاثة: الكلاسيكية، الرومانتيكية، الحداثة المعاصرة. ويوزع تودوروف أحكامه على أضلاع المثلث؛ فالكلاسيكية نزعة شمولية ساذجة، والرومانتيكية نزعة فردية متطرفة، والمعرفة الحديثة معرفة محضة وصفية بالاختلافات، محررة من أحكام القيمة، على افتراض أن الخلو من حكم القيمة ليس، فى ذاته، حكماً للقيمة، بمعنى من المعانى. وفى الوقت نفسه، يرى تودوروف أن المعرفة المعاصرة، مهما تكن نقيضاً للمعرفة القديمة، كلاسيكيها ورومانتيكيها، فإنها تجد أصولها فى المعرفة القديمة، أصولاً تتحول عنها، وتتطور منها. لهذا أعلن تودوروف بدايةً أن عصرنا عصر الامتداد. على نحو ما، يقيم تودوروف جدلاً بين أضلاع المثلث التى تتماسك من زواياه، وتتقابل فى أوضاعها، فتتواصل النظريات وتتناقض معاً، فى آنٍ ويظل خطاب القارئ، فى هذا الإطار، مزاحاً، مسكوتاً عنه، إلى حدٍّ بعيد.

المثال الثانى نجده فى كتاب ومسات، وكلينيث بروكس: (النقد الأدبى، تاريخ موجز) وهو مانقرؤه فى هذا النص الطويل:

« المبدأ الأول الذى يجب أن نلح عليه هو الاستمرارية والوضوح فى تاريخ الجدل الأدبى. فلأفلاطون أثر على كروتشه وفرويد، والعكس صحيح. أو هؤلاء المنظرون الثلاثة كلهم مرتبطون بحقيقةٍ عامة، ومن ثم يرتبط كل منهم بالآخر من خلال الوسيط الذى توافق هذه الحقيقة شروطه، أو تخالفها. فالمشكلات الأدبية لاتنشأ لمجرد أن التاريخ قد أحدثها، ولكن لأن الأدب شئ من هذا النوع الذى يقدم مثل هذه العلاقة بالخبرة الإنسانية الأخرى حقاً، تختلف اللغات والثقافات، والأزمنة والأمكنة، اختلافاً كبيراً. وعادة يجتهد مؤرخ الأدب فى أن يعالج شكاً معيناً فى الدقة التى يفض بها أسرار وثائقه. ولكنه، من ثم، مضطر إلى كثير من الشك فى خطر مضاد يهدده بأن يكون شكاكاً محضاً مسرفاً فى شكه. وهناك تقنيات للحرص والحياد تجعل

المؤرخ أحياناً فى موقف الطالب الذى يواجه صعوبات امتحان فى قراءة اللاتينية، أو الألمانية، قانعاً بأن يضع ترجمةً ليس لها معنى. هو يكتب كأنه غير مقتنع بأن اللغة الأجنبية تصنع معنى. وتعد نظريتنا عن كيف نكتب تاريخاً للأفكار الأدبية نقيضاً خالصاً لهذا. التاريخ مشروط بأن يكون تفسيراً، بل جزئياً، ترجمة. إنه سيقوم جزئياً، على تخمينات معقولة. وأقل مايمكنه عمله أن يؤدى معنى.

ويتصل هذا، من قريب، بثانى مبادئنا الرئيسة عن المنهج؛ تحديداً، بأن تاريخاً للأفكار الأدبية لايستطيع أن يتجنب أن يكون مكتوباً من وجهة نظر. ويبدو لنا أنه لن يكون هناك حقاً تاريخ للأفكار الأدبية على الإطلاق، بخطة شديدة الحياد، ولا أى تاريخ مباشر للأدب من الجهة نفسها. على الأقل لن يكون هناك تاريخ تتحد أجزاؤه معاً. ونحن نأمل، ونعتقد، أن ينمى هذا الكتاب، ويشرح، ويؤسس وجهة نظر دقيقة محددة. إنه تاريخ من نوع معين من التفكير عن القيم Values، لذا لايمكن أن يكتب بنزعة نسبية، أو اختلافية، أو عشوائية. إنه يتضمن كثيراً من التقدير واللوم، صراحةً وضمناً.(٧)

الناقدان: ومسات وبروكس يشتركان مع تودوروف فى إدراك التواصل بين نظريات النقد وعصوره، تاريخياً ولكن تودوروف أميل إلى مؤازرة الجانب الجدلى الذى تمارس فيه النظريات قطائعها، وينقض بعضها بعضا، يريد من ذلك أن ينتصر لمعرفة حديثة يراها أكثر تطوراً، فى حين يميل الناقدان إلى دعم جانب التواصل، وإلى إعلائه إلى حدٍّ يندرج فيه التاريخ كله تحت مايسميه باسم الحقيقة العامة. ولكن الناقدين يعودان فيجعلان منهجهما نقيضاً، لا لنظرية نقدية سابقة عليهما، أو سابقة على النظرية المسماة بالنقد الجديد، أو الشكلية الأمريكية، ولكنهما يجعلانه نقيضاً للمنهج العام المعتمد فى تاريخ النقد، بوصفه ـ المنهج العام ـ منهجاً قائماً على الحياد، والدقة، والموضوعية، وهو، من ثم، منهج عاجز عن إدراك الحقيقة العامة، والانحياز لها، لما فى هذا الانحياز من خروج المؤرخ عن الحياد، وتورطه فى الصراع النقدى، بوجهة نظر خاصة للحقيقة العامة. وسرعان ما يأتى المبدأ الثانى من مبادئ المنهج ليشرح هذه الحقيقة العامة شرحاً قليلاً، فتصير مرتبطة بفكرة القيم. وفى ضوئه يتمايز منهجان: المنهج العام المحايد الذى يخلو من قيمة مطلقة، فيقدم تاريخاً بلا معنى ، كأنه عمل طالب يقرأ لغة أجنبية فلا يفهمها، فيضع ترجمة لاتتحرى معنى واضحاً، تكاد تزعم أن اللغات الأجنبية تمتمة بلا معنى . ويعد البحث عن المعنى جوهر المنهج الآخر المختار عند الناقدين. هو معنى مختلف عما يراد بالرسالة، أو الخلاصة التى يسعى الكاتب إلى بثها، ويجعلها غرضه ووكده، بل المعنى يتمثل فى القيمة، أو فى الحقيقة العامة.

إن تودوروف يرفع النظر إلى حقيقة عامة تتعلق بطبيعة الأدب بوصفه تكويناً لغوياً يسميها الشعرية. أما ومسات وبروكس فيرفعان النظر إلى حقيقة أعم متصلة بالوجود الإنسانى، يسميها القيم. ولكن فى الحالتين يستوى الأمر من وجهة النظر التى نعنى بها؛ فالقارئ غائبة احتياجاته عن هذين النهجين فى معالجة تاريخ النظريات الأدبية. فإذا كان القارئ منفياً عن هذه المعالجات الحديثة للنظرية النقدية، فإن السؤال عن القارئ يكتسب أهمية مضاعفة، وتصير ضرورته أكبر، والحاجة إليه أشد.

القارئ الصلصال:

أثار كتاب (الجمهورية) لأفلاطون الناس طويلاً، ولايزال يثيرهم كلما أتوا على ذكر الشعر، ورغبوا فى الدفاع عنه. وها هو ذا فى محاورته ذائعة الصيت، عظيمة التأثير، يقول:

> وعلينا أن نرجو هوميروس وغيره من الشعراء ألا يغضبوا إذا استبعدنا تلك الأقوال (= الأشعار) وما شاكلها، لا لأنها تفتقر إلى الجمال الشعرى، أو لأنها لاتلقى من الناس آذاناً صاغيةً، وإنما لأنها كلما ازدادت إيغالاً فى الطابع الشعرى، قلت صلاحيتها لأسماع الأطفال والرجال الذين نودهم أن يحيوا أحراراً، يخشون الأسر أكثر مما يرهبون الموت(٨)

أفلاطون مدرك ههنا وجود المتلقين بوصفهم أناساً يصغون إلى الشعر. ويبدو أنه يعلق، إلى حد كبير، هذا الإصغاء على جمال الشعر؛ فآذان الناس المصغية مذكورة أولاً في أعقاب ذكره الجمال الشعرى، وأسماع الأطفال والرجال مذكورة ثانية في أعقاب ذكره ما أسماه بالطابع الشعرى الذى تصوره يزيد وينقص، يزداد فيه الشعراء إيغالاً، أو يقفون عند حدٍّ بسيط. على نحوٍ ما يتبع الناس جمال الشعر بالقدر الذى يريده الشعراء، ويتحرون تحقيقه بما يزينون به أقوالهم من جمال. المتلقون فى هذا النص أشبه ما يكونون بهم عند العتابى الذى سئل ـ فيما يروى الجاحظ:

ما البلاغة؟ قال: كل من أفهمك حاجته من غير إعادة، ولاحبسة، ولااستعانة، فهو بليغ. فإذا أردت اللسان الذى يروق الألسنة، ويفوق كل خطيب، بإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل فى صورة الحق[٩].

ومصطلح البلاغة، من بعض الوجوه، مهيأ لخدمة هذا التصور للقراء بوصفهم سلبيين، متلقين، يستطيع البليغ أن ينشئ فى أذهانهم الصور التى يريد، وأن ينشئ فى نفوسهم الإرادات التى يرغب فيها. البلاغة فتنة للناس؛ لذا افتتح الجاحظ كتابه بهذا الدعاء: «اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول، كما نعوذ بك من فتنة العمل»[١٠]. وأفلاطون ، قبل العتابى والجاحظ، كان يرى الناس تبعاً للشعراء، وكان يرى الشعراء مصورين، بالضرورة ، للشر، فى بعض شعرهم وقصصهم؛ فهم، من ثم، يصوغون وجدان الناس شراً وفساداً. قد يكونون خدماً للآلهة فى بعض قولهم، وهم حينئذ مقبولون، لكنهم سيظلون غير مقدمين؛ لأن قولهم فيه من الشر ما يفسد الناس. والباحثون يتداولون تفسير موقف أفلاطون برده إلى نظريته فى المثل؛ فالشعراء محاكون للطبيعة، والطبيعة محاكاة للمثل التى خلقها الآلهة بأذهانهم؛ فهم بعيدون من الحقيقة، بعيدون من المثال، مغمورون بالصورة المنعكسة عن المثال، أو هم مغمورون بالأطياف. إذا استعرنا من دريدا فكرته التى أقام عليها كتاب «أطياف ماركس». بعبارة ثانية: الشعراء، عند أفلاطون: «كاذبون حتماً، لأنهم يعيشون بين الأشباح، فى مرتبة ثالثة من الحقيقة»[١١]. وفى مقابل الشعراء يضع أفلاطون الفلاسفة؛ «وأنت تستطيع أن تقول إن الفلاسفة يفترض فيهم أنهم ناضجون، ممتلئون رجولة، أرستقراطيون، مقبولون بوصفهم مواطنين»[١٢]. أما القراء للشعر، وللفلسفة، وللنصوص جميعاً، فهم أتباع يقتادهم الكتاب فى كل سبيل، لذا هم لاصوت لهم. القارئ، فى هذا السياق، صلصال يصنع منه الكاتب التمثال الذى يريده.

وأرسطو كأفلاطون لايكاد يلتفت إلى القراء إلا بوصفهم متلقين. هو يعرف التراجيديا تعريفه الشهير فيقول:

والتراجيديا ـ إذن ـ هى محاكاة لفعل جاد، تام فى ذاته، له طول معين، فى لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنى. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية؛ وتتم هذه المحاكاة فى شكل درامى، لا فى شكل سردى، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين. وأعنى هنا بـ «اللغة الممتعة» اللغة التى بها وزن، وإيقاع، وغناء...[١٣]

فالقراء مقصون عن النظر، نلمح هذا بصعوبة فى كلمة من مثل «لغة ممتعة»، أو فى مفهوم التطهير وسرعان ما يطمس أرسطو الإشارة فيفسر «اللغة الممتعة» على نحو يجردها من حضور القارئ. صحيح أن المتعة تظل شعوراً لاسبيل إليه فى غيبة القارئ غيبة تامة، لكن أرسطو حريص على أن يتجاهل القارئ. وتظل الصيغة الصرفية لكلمة «ممتعة» موحية بأن القارئ لايملك إزاء اللغة المشفوعة بأنواع التزيين الفنى من وزن، وإيقاع، وغناء، سوى شعور محدد، لامهرب منه، هو المتعة. هى أشبه ما تكون بمتعة إجبارية. وفى مفهوم التطهير Catharsis، بشعوريه المشهورين: الشفقة والخوف، نستحضر، من بعد، القارئ نفسه الذى لامحيص له من الخضوع لبرنامج عاطفى محدد: متعة، شفقة، خوف. ولعل كلمة «تثير» التى استخدمها إبراهيم حمادة، واستخدم بايووتر فى موضعها Arousing، شديدة الإيحاء على التبعية العاطفية لهذا القارئ. إنه القارئ الصلصال نفسه. ولربما

نرتاح لأن أرسطو، فى هذا الموضع، لم يعقب على التطهير بعبارة تماثل تعقيبه على «اللغة الممتعة» فى نفى القارئ، واستحضار النص: أدواته، وخصائصه، وبنيانه، ولكننا لانعدم فى الكتاب نفسه موضعاً يؤدى الوظيفة التعقيبية عينها؛ إنه الموضع الذى يذكر فيه ما سماه باسم الباثوسى، «وهو مشهد المعاناة المستشفقة، أى الباعثة على الشفقة»[١٤]، فحول الشعور إلى اسم لنوع من أنواع المشاهد فى النص. أرسطو، على نحو ظاهر، يركز النظر على النص، يتثره تحديقاً، ويعده صاحب الفاعلية الوحيدة. لذا منحه ومسات وبروكس، فى تاريخهما المذكور للنقد الأدبى، فصلاً تحت عنوان «الشعر بوصفه بنية Poetry as Structure»[١٥]، تحقيقاً للقول إن أرسطو يشغله النص حتى يفقد القارئ الصلصالى كل الحضور.

ولعل عبدالقاهر الجرجانى ـ الذى يحظى بتقدير كبير من المعاصرين المحدثين ـ قد جرى فى مجرى أرسطو، من جهة حرصه كأرسطو على الركون إلى النص، وبلاغته وبنيته، ولكنه امتاز عنه بهذا الاستحضار القوى للقارئ استحضاراً أقام لغة الجرجانى على أفعال طلبية للمخاطب المذكر، ولكنه يظل القارئ الصلصال كذلك. يتحدث الجرجانى عن باب من أبواب البلاغة هو التمثيل فيقول:

> فهذه جملة من القول تخبر عن صيغ التمثيل وتخبر عن حال المعنى معه، فأما القول فى العلة والسبب: لم كان للتمثيل هذا التأثير؟ وبيان جهته ومأتاه، وما الذى أوجبه واقتضاه، فغيرها. وإذا بحثنا عن ذلك وجدنا له أسباباً وعللاً ، كل منها يقتضى أن يفخم المعنى بالتمثيل وبنيته، ويشرف ويكمل، فأول ذلك وأظهر أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلى، وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن تردها فى الشئ تعلمها إياه إلى شئ آخر هى بشأنه أعلم، وثقتها به فى المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس؛ وعما يعلم بالفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام.....[١٦]

عبدالقاهر الجرجانى أكثر تطوراً، من المنظور الحالى، لأنه أكثر استحضاراً للقارئ، ولأنه مسلح بمنظومة نفسية يحلل بها آليات القراءة. القارئ عند الجرجانى لايكتفى فيه بكلمة المتعة الأرسطية، أو بكلمة الأنس التى اختارها الجرجانى ههنا، ولكنه جهاز نفسى من نوعين من الملكات: نوع فطرى متصل بالطبع، والاضطرار، والحواس، ونوع مكتسب متصل بالعقل، والفكر والنظر. والنوع الأول أقوى علماً، وأوثق معرفة؛ وقيمة التمثيل أنه يؤسس معارف من النوع الثانى على معارف من النوع الأول فتحس النفس القارئة الأنس بهذا الخفى الذى صار جلياً، وبهذا المكنى الذى صار صريحاً، وبهذا الشارد الذى صار فى متناول الحواس، هذا التحليل النفسى المعمق يظل مؤسساً على فكرة القارئ الصلصال، بل هو قارئ يستمد سعادته من صلصاليته؛ فهو أكثر أنساً كلما كانت معارفه أدنى إلى حواس مركوزة فى طبعه، فهذه المعارف الحسية العلم فيها «يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام». على نحو ما يساعد الجرجانى القارئ على أن يكون أكثر صلصالية. لذا يجعل السؤال الذى يضعه على رأس تأملاته سؤال «التأثير»؛ هى كلمة لاتبعد كثيراً من «يثير» اللافتة للنظر عند أرسطو.

والأمر عند هوراس مشابه:

> ليس بكاف أن تكون القصائد جميلة، بل ينبغى أن يكون لها سحر فتجتذب شعور السامع أينما شاءت. من طبيعة البشر أنهم يهشون للوجه الضحوك، كما أن بكاء الباكين يحز فيهم. فياتيليفوس أو بيليوس، إن أنت أردت استدرار دموعى وجب أن تحس بنفسك عضة الألم أولاً، وعندئذ فقط تحزننى مصائبك. إذا كان الدور الذى ستؤديه لايناسبك فلسوف أضحك أو أتثاءب. الوجه الأسيف تناسبه الكلمات الحزينة، والوجه الغضب تلائمه الألفاظ الحانقة، والنكات تلائم الوجه المتهلل، وبدر الحكمة تتمشى مع الوجه

الوقور. فالطبيعة من المبدأ قد صاغت أرواحنا بحيث تهتز للمؤثرات الخارجية. تفرحنا أو توقظ فينا شعور الغضب أو تعذبنا وتحنينا إلى الأرض تحت عبء من الأحزان، ثم تفصح لنا، واللسان فى هذا ترجمانها، عن مشاعر القلب. فإذا كانت لغة المتكلم غير مطابقة لحالته فإن روما بأسرها، راكبيها وراجليها، ستجتمع للسخرية منه».(١٧)

لم يستخدم هوراس نسقاً من المفاهيم النفسية المكتملة، ولكنه حافظ على مفهوم واحد رئيس، هو تصور الأمر مردوداً إلى صياغة الطبيعة للروح والنفس؛ فالأساس الطبيعى للتصور النفسي الذى نجده عند الجرجانى، موجود من قبل عند هوراس، ومن قبلهما عند أفلاطون وأرسطو، على أنحاء مختلفة. وهوراس يصوغ الفكرة فى ضوء تصور الصدق الذى يعنى أن الإنسان إذا أحس شعوراً، وعبر عنه تعبيراً جميلاً، فلسوف ينتقل الشعور إلى المتلقى. لذا استخدم هوراس فكرة مطابقة اللغة للحالة التى نعرفها جوهرية فى البلاغة، حتى تعرفت البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وفى ضوء هذا التصور النظرى كله تقمص هوراس حالة القارئ، فخاطب الشاعر، وأوضح له السبيل لكى يسيطر الشاعر عليه. القارئ فى نص هوراس، ليس خاضعاً فحسب للشاعر، ولكنه يجتهد فى ترسيخ هذا الخضوع، ويساعد المبدع على تحقيقه وإدامته، فينقل له أسرار استمراره. وهو يسمى حالة الخضوع هذه باسم «السحر»: «فتجتذب (القصائد) شعور السامع أينما شاءت»، على ما فى هذه الحالة من تبعية تامة معشوقة خالية من الفعالية للقارئ. وبضرب من التعميم صارت طبيعة الأرواح أنها «تهتز للمؤثرات الخارجية». إنه القارئ الصلصال المنظم نفسياً على شعورين: الحزين الجميل يثيره الشاعر الصادق البارع، والضحك، أو التثاؤب، يثيره الشاعر الضعيف. القارئ ردود أفعال فحسب. وهو ردود أفعال محدودة محددة.

والأمر لايختلف عند فيليب سيدنى فى دفاعه عن الشعر (An Apology for Poetry). الشاعر عنده يمضى مع الطبيعة يداً فى يد، وإن يكن، فى الموضع نفسه، قد رفعته قدرته على الابتكار فصار قادراً على أن يجعل الأشياء أفضل مما كانت عليه فى الطبيعة، أو يجعلها جديدة كل الجدة(١٨) ثم هو يفوق المؤرخ تغذيةً للعقل بالمعرفة، ويحول التاريخ إلى خير، أو إلى شئ جيد الصنع، فيستحق الشاعر أن نكلله بتاج ملكى لأنه فاق المؤرخ، والفيلسوف معاً (١٩). وفيليب سيدنى، فى هذا كله، يواصل المناقشات القديمة عن فعالية الشاعر بمعزل عن فعالية القارئ الذى يقرأ قصيدته. وفى ضوء هذه الطرق القديمة للتفكير، على القارئ أن يستسلم للشاعر، وأن يحدق فى الطبيعة مبهوراً بقدرة الشاعر على إعادة خلقها.

ويكتسب القارئ شيئاً من الحيوية عند الرومانتيكيين، لأنه مطالب بأن يتلقى الشعر بحيوية، وحماسة، وإخلاص. ولكنه يظل الصلصال الذى تشكله أصابع المثال، أو كلمات الشاعر. فعند شلى فى دفاعه الشهير عن الشعر: «الشعر، بمعناه العام، قد يعرف بوصفه «تعبيراً عن الخيال»، والشعر يعود إلى أصل الإنسان. والإنسان أداة تحركها التأثيرات الخارجية والداخلية....»(٢٠). فقبل أن تسمح كلمة الخيال بتأمل القارئ خيالاً حراً فعالاً، يسرع شلى فيجعل الإنسان نهباً لفكرة التأثير، وفى موضع تالٍ، سيتحول الخيال إلى ملكة Faculty(٢١)، ليصير الخيال جزءاً من هذه الآلة التى تحركها المؤثرات. لاشك أن الأمر صار أعمق، وأكثر روحانية، حين امتد إلى أصل الإنسان، ونفذ فى صميم مشاعره، وحلق معه فى سماء من الحب الذى هو «سر الأخلاق العظيم» وهو «أن نخرج من طبيعتنا ونوحد أنفسنا بالجميل حيث يوجد فى الفكر، أو الفعل، أو فى إنسان، لافى أنفسنا»(٢٢). ومع هذا التحليق كله يظل القارئ السلبى ماثلاً. ذلك أن:

> الشعر مصحوب بالمتعة Pleasure: فالأرواح كلها التى يقع عليها الشعر تفتح نفسها لتتلقى Receive الحكمة التى تمتزج بفرحته delight.(٢٣).

وليس أدل على نوع القارئ الذى يستبطن خطاب شلى من فعل «يتلقى Receive» الذى استخدمه. وشلى يضيف إليه إيماءة إلى حركة الروح وهى تتفتح، أو هى تفتح

أبواب الذات إلى أقصاها، ليكتمل التلقى، فتتولد المتعة، والفرحة بالحكمة. وحيوية القارئ الرومانتيكى تكمن فى أنه مطالب بهذا التفتح، وبأن يجتهد فيه إلى أقصى مدى مستطاع.

ولايختلف وردزورث فى مقدمته الشهيرة لديوانه الأول، بخاصة مقدمة الطبعة الثانية، عن شلى؛ فهو يدير كل شئ حول الشاعر، ويضع تصوراً نظرياً عن الشعر بوصفه فيضاً تلقائياً من المشاعر القوية، يجد أصله فى مشاعر استعادها الشاعر فى هدوء، وطفق يتأملها، حتى يتبدد الهدوء تدريجياً، بنوع من رد الفعل، ويتكون شعور جديد، ليكون موضوعاً للتأمل، فيتكون تدريجياً، ويصير له وجود حقيقى فى الذهن، فيبدأ، فى هذه الحالة تكون تدريجى للقصيدة(٢٤) وعلى الرغم من هذه المراحل التى تؤذن بخلاص الشاعر من رد الفعل الفورى الذى يواجه به مؤثر خارجى مباشر، تفسيراً لعجز الشعراء عن قول الشعر فى لحظات الأزمة، فإن الشاعر، آخر الأمر، يستعيد فى هدوء، فى وقتٍ آخر، المشاعر الأول، ويتأملها، لتصير مشاعر أخرى، جمالية، قابلة للصوغ الشعرى. وفى النهاية يظل الشعر رد فعل للمؤثر الأول، لكنه متأخر، ومتغير. ومن الطبيعى، مادامت نظرية الإبداع ـ والمبدع مركز خطاب وردزورث كله ـــ تنطوى على فكرة رد الفعل، أن تكون نظرية القراءة بالمثل قائمة على فكرة رد الفعل. ولذا ليس غريباً أن نقرأ:

> مهما تكن الانفعالات التى يوصلها الشاعر لقارئه، فإن هذه الانفعالات، إذا كان عقل القارئ سليماً وقوياً، ستكون دوماً مصحوبة بتوازنٍ فائق للمتعة Pleasure (٢٥).

لنشعر على الفور بالقارئ المطالب بأقصى قوة ليتلقى عن الشاعر وحيه، فيشكل له الشاعر عواطفه، وحياته الروحية كلها.

القارئ المغترب:

كان ف. شلوفسكى يشرح مصطلح «التوازى»، فى دراسة لبناء القصة القصيرة والرواية، حين قال:

> لكى تجعل من شئ ما واقعةً فنيةً، يجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة، ولأجل ذلك، فمن الضرورى، قبل كل شئ «تحريك ذلك الشئ» ...... إنه يجب تجريد الشئ من تشاركاته Associations العادية، كما يجب تقليبه ظهراً لصدر، مثلما تقلب حطباً على النار...... إن الشاعر يقوم بنزع كل اللافتات من أماكنها، والفنان هو المحرض على تمرد الأشياء. فالأشياء لدى الشعراء، تنتفض خالعة أسماءها القديمة، حاملة معنى إضافياً إلى جانب الاسم الجديد. إن الشاعر يستعمل الصور، والمجازات، لصياغة تشبيهات، فهو يدعو النار، مثلاً، وردة حمراء، أو يطبق نعتاً جديداً على كلمة قديمة، أو يقول، مثل بودلير، بأن الجثة كانت قدماها فى الفضاء مثل امرأة شبقة هكذا يحقق الشاعر تنقلاً دلالياً، إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التى كان يوجد بها، ثم يحله، بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة مجاز) متوالية دلالية مختلفة. إننا نشعر بالجديد، عندما يوضع الشئ فى متوالية جديدة. والكلمة الجديدة تتلبس الشئ مثل كساء جديد. إزالة اللافتة: تلك هى إحدى وسائل جعل الشئ مدركاً محسوساً، أى تحويله إلى عنصر فى عمل فنى.(٢٦)

يستخدم شلوفسكى فى هذه الفقرة مفهوماً من المفاهيم الرئيسية فى خطاب المدرسة الشكلية الروسية النقدى، ذلك هو مفهوم التغريب (بالروسية Ostranenie) (٢٧). وخلاصة المفهوم أن الفن لايقدم الأشياء على ما هى عليه فى الحياة، ولكنه ينقلها إلى سياقه، فتصير أشياء جديدة، مختلفة عن أصولها الحية. وعلى نحوٍ ما، تنطوى الفكرة على مشابهة لفكرة وردزورث عن الانفعال الفورى الذى يهدأ، ثم يستعاد بالتأمل ليصير انفعالاً مختلفاً صالحاً لقصيدة. ولكن وردزورث يرى أن الفن، على هذا النحو، «تعبير عن» الحياة، وهى كلمة مختلفة عن «المحاكاة» التى طالما ذكرها الكلاسيكيون، اختلافاً يظل معه الفن فى رحاب الحياة. أما الشكلية الروسية فتريد أن يصبح سياق الفن مختلفاً عن سياق

الحياة، فلايجوز أن «نفهم» الفن فى ضوء مشابهته للحياة. ههنا نكتشف أن غاية النظرية الشكلية إنشاء نظرية جديدة للقراءة، تحرر القارئ من سطوة الحياة التى تحتل وعيه طوال الوقت: داخل النص، وخارجه. وهكذا يحتاج الشئ إلى بعض الاغتراب «singularisation»، حتى يتأسس تأسيساً فنياً. ومن ثم تصبح كلمة «التوازى» ذات قيمة كبيرة لأنها تصور عالمين متوازيين غير متداخلين: عالم الفن، وعالم الحياة. وفى مقابل جماليات المحاكاة الكلاسيكية، والتعبير الرومانتيكية والانعكاس الواقعية، تقف جماليات التوازى تحرر القارئ من سطوة البحث المستمر عما يقف خارج النص: الأخلاق العامة، الذات الفردية، المجتمع الطبقى، وتستبدل بهذا الخارجى عالماً داخلياً مستقلاً هو النص، بوصفه تكويناً لغوياً مجازياً لايشبه الحياة.

من المؤكد أن خطاب القارئ لايزال غير مسموع فى الخطاب الشكلى، ولكن منطلق الخطاب الشكلى فى دعواه، هو الدفاع عن القارئ، وتحريره من استلاب النظريات السابقة له. مع الخطاب الشكلى صار على القارئ أن يتحرر من عاداته الذهنية، ومن التصور اليومى للأشياء؛ لأنه يعالج لغة الفن، وهى بطبيعتها روّاغة، لأنها بطبيعتها تقنية، وكونها تقنية يعنى أنها آلية تحول الشئ إلى شئ مختلف. لقد أصبح القارئ المنشود، القارئ الضمنى فى الخطاب الشكلى، هو القارئ الذكى، المدرب على التحليل، القادر على التمييز بين الأشياء، ولاتخدعه المشابهات الظاهرة.

هذا القارئ ، بالضرورة، مغترب، أو مستلب.

مغترب عن الحياة، وعن نفسه، وعن المجتمع، ليسكن عالم اللغة.

واغترابه حركة، لذا هو أنشط من القارئ الأول وأقل صلصالية.

وهذا الاغتراب هو ما أتاح لخصوم الخطاب الشكلى، بخاصة الماركسيين، اتهامه بالرجعية، أو الانسحابية، أو السلبية. وأحسن الشكليون الدفاع عن أنفسهم، والذب عن مبدأ الاغتراب. ولكن الشئ الذى لم ينكروه هو أن الفن غربة مضيئة. الحرية التى يعد بها الاغتراب ذات بريق خلاب.

هذا القارئ المغترب الذى نستنبطه استنباطاً من الخطاب الشكلى، هو نفسه القارئ الذى افتقدنا صوته عند تودوروف، وعند ومسات وبروكس، من قبل. بعبارة أخرى، إن القارئ المغترب قد صار القارئ المثالى فى الخطاب الشكلى الروسى، والأمريكى، والخطاب البنائى كذلك. وأصبحت السمة العامة للاتجاهات النصية التى ترفع شعار التركيز على النص، أو القراءة الفاحصة، هى البحث عن قارئ محبٍّ للاغتراب، مستعد لأن يخوض رحلة مطولة فى تضاريس النصوص. صارت القراءة فحصاً بعد أن كانت تأثراً.

والخروج من الحياة إلى أفق مغترب عنها معناه غيبة المعنى عن القراءة، لقد أصبحت القراءة، وصفاً، أو تحليلاً، والوصف والتحليل ليسا بتأويل. ومادام النص موازٍ للحياة، لايحيل إلى شئ خارج نفسه، فلا معنى . ولكن غيبة المعنى تعنى غيبة القراءة، فلا قراءة بغير اهتمام يمثل معنى. لذا صار النص هو المعنى نفسه. صارت الغربة صانعة لمعناها بمعزلٍ عن الحياة. أما الشكليون الروس فتصورهم الإدراك الفنى الذى يعيد للأشياء جدتها، وهو يخرجها من سياقها إلى سياق الفن، صار هو المعنى المحوم على النصوص كلها. وأما الشكليون الأمريكيون، فلقد مر بنا أخذهم بما أسموه الحقيقة العامة. وأما البنائيون، فلقد غلب عليهم المعنى الوظيفى، فصار المعنى هو وظائف الأدوات اللغوية فى النص، وليس رسالة النص ـ وبدا واضحاً أن القارئ مستلب استلاباً جديداً فى ضوء النزعات النصية. القارئ غير حر؛ فلا حرية بلا معنى، ولا حرية بغير حياة. ولقيت النظريات النصية هجوماً شديداً عليها من نظريات القراءة: الهرمنيوطيقا، ونظريات التلقى. وكانت الوسيلة الكبرى فى مواجهة النقد الذى يثيره غيبة القارئ الحر والاكتفاء بالقارئ الواعى المغترب، هى إنشاء علم العلامات: السيميولوجيا. ذلك لأن دراسة العلامة، شأنها شأن دراسات الدلالة Semantics كلها، تحاول أن تظل نصية، بإخلاص، مع استحضار أفق المعنى بوصفه حرية. من ثم وجد باحث مثل جون ليونز نفسه وهو يبحث عن معنى «المعنى» أنه مضطر إلى ربطه بالقصد intention، من جهة وبالمغزى أو القيمة

Significance or Value، من الجهة الأخرى.[٢٨] وأصبح القارئ المغترب محوماً حول مرعى القارئ الحر من قريب.

ويبدو أن خطاب التداولية محاولة أخرى لإحياء القارئ المغترب مع الانتفاع بالفكر الجديد الذى أثارته نظريات القراءة. ولنقرأ تعريف ليتش للتداولية:

من الممكن أن نعرف التداولية Pragmatics تعريفاً حسناً بأنها دراسة كيف يكون للملفوظات معان فى المواقف. ولسوف أقدم فى هذا الكتاب وجهة نظر مراجع للتداولية من خلال خطة شاملة لدراسة اللغة بوصفها نظاماً للاتصال. وهذا يعنى، باختصار، دراسة استخدام لغة ما بوصفها متميزة من ـ ولكنها متعلقة كذلك بـ ـ اللغة فى نفسها منظوراً إليها من جهة أنها نظام شكلى ـ أو يبقى بوضوح أشد: النحو (بأوسع معانيه) بمعزل عن التداولية. ولكى نناقش هذا ليس كافياً أن نعرف التداولية تعريفاً سلبياً بوصفها اتجاهاً فى الدراسة اللغوية لايتوافق مع نظام اللغويات. وعلى المرء، فوق هذا، أن يطور نظريات للوصف، ومناهج له، غريبة على التداولية نفسها، توضح أن هذه النظريات والمناهج يجب أن تكون مختلفة عن هذه النظريات والمناهج التى تلائم النحو. ذلك أن مجال التداولية يمكن حينئذ أن نعرفه وحدوده مختلفة عن حدود النحو، ونوضح، فى الوقت نفسه، أن المجالين مترابطان فى إطار واحد متكامل لدراسة اللغة.[٢٩]

وما يبدو، فى كلام ليتش، من علاقة اتصال وانفصال بين التداولية والنحو، ومن تمييز بين لغة تشغل التداولية، ليست نظاماً شكلياً، ولغة أخرى تتعلق بها الأولى، ولكنها نظام شكلى، إنما ذلك كله مظهر الحرص على الوقوف بقدمين: إحداهما داخل النص، والأخرى خارجه، فى المواقف التى تكتسب الملفوظات فيها معانيها، كما يقول ليتش أول المقتبس. ولعل الالتفات إلى المعانى التى تولدها مواقف اللغة يستدرك نقصاً ملموساً فى القارئ المغترب عن ذاته، المنعزل عن مواقف الحياة، المفترض وراء هذا الخطاب النقدى المحفوف بنزعة نصية قوية. ولكن المعنى الذى تثر فيه التداولية النظر ليس مخرجاً من مخرجات الذات القارئة، بل هو نتاج الموقف والسياق. هو ، إذن، وضعى لا ذاتى، قابل للتعيين بوصفه حقيقة، وليس نتاجاً من فيض الخيال Imagi-nation، ممتزجاً بالوهم Fancy، منبثقاً عن أحلام ورؤى وفلسفات وغرائز. هو عمل منضبط وليس حرية طليقة.

القارئ النشيط:

يقف رومان إنجاردن على حافة دقيقة بين فلسفة الفن، بالمعنى التقليدى لها، وفلسفة القراءة بالمعنى الذى يلتفت إلى القارئ، وتضعه فى بؤرة الضوء، ومركز النظر، وتستبدله بالأديب وبالنص كليهما. ولقد انتهى روبرت هولب من استعراضه عطاء إنجاردن النظرى، بوصفه من الرواد المعاصرين لنظرية التلقى، قد خرج من إهابة ياوس وإيزر على أنحاء شتى، إلى القول:

من هنا كان فهم إنجاردن للقارئ على أنه فرد مثالى، منفصل عن أى تجمع أوسع ومستقل عنه. أما المسائل السياسية، أو الموضوعات المتعلقة بالطبقة الاجتماعية فلم يكن ينظر إليها إلا بوصفها معوقات لعملية التحقق العيانى، وبأنها غير مرغوب فيها، ومن الممكن تجنبها شأنها شأن الغفلة عن النص.[٣٠]

هذا الخطاب الذى يصوره لنا هولب هو عينه خطاب القارئ المغترب، من بعض الوجوه. إنجاردن يسعى إلى أن يحرر القارئ عن صلصاليته، يسعى إلى أن يحرره من مؤثرات الحياة التى تشكله، والتى تجعله ذاتاً تابعةً ردود أفعالها محددة لها سلفاً. لذا ينأى إنجاردن عن السياسى والاجتماعى لأنها عوائق تمنع القارئ من أن يقرأ النص ـ بلغة التحقق العيانى، على القارئ أن يعاين النص فى ذاته، وهو لهذا مضطر إلى أن يغترب عن «أى تجمع أوسع ومستقل عنه». فى ضوء المنهج الظواهرى الذى استخدمه إنجاردن على القارئ أن يحقق شيئاً من الاغتراب، أو الانفراد بالنفس، أو لنقل الفردانية Singu-larisation. ووسيلة للنجاة من العالم الذى يأسره، ويعوق تحققه، هو النص. يحذر إنجاردن من الغفلة عن النص. يطالب إنجاردن بالتركيز على النص. كل هذه هى علائم

القارئ المغترب. ولكن إنجاردن فينومينولوچى، والتحقق الحدسى، أو العيانى، نشاط متعالٍ، أو مثالى، للذات الفردية. وإلحاح إنجاردن على هذا النشاط يضيف سمةً على هذا القارئ المغترب صارت أخص سمات الخطاب الهرمنيوطيقى عن القارئ. تلك هى النشاط. خطاب القارئ صار مسموعاً، حاضراً حضوراً صريحاً. ولكن الخطاب لايزال يفرض وصايةً على القارئ: يحدد له ما يجب أن يهتم به: النص، وطريقة الاهتمام به التحقق العيانى. حرية القارئ لاتزال منقوصة، مهما يكن قد انتقل، أخيراً، من الهامش إلى المتن، من مقاعد المستمعين إلى منصة الخطاب.

ومن المؤكد أن النظريات التأويلية قد أعانت طويلاً على بقاء القارئ فى أسر النص. ومن الممكن تلمس هذه الحقيقة فى مصطلح يعدُّ مفهوماً رئيساً من مفاهيم الهرمنيوطيقا، هو مصطلح «الدائرة التأويلية» Hermeneutic Circle. ولقد طفق هيدجر Heidegger يؤكد الأساس الوجودى للدائرة التأويلية، وهو الأمر الذى استفاد منه بولتمان Bultman، الذى وجه هرمنيوطيقاه إلى العناية بالنصوص الدينية مواصلة لتقاليد الهرمنيوطيقا الكلاسيكية. والتمس بولتمان هذه الدائرة التأويلية فى اضطرار المفسر «إلى أن يكون مؤمناً لكى يفهم، فى حين يعدُّ فهم الرسالة نفسه ضرورياً لاكتساب الإيمان»[٣١] فالدائرة التأويلية تتمثل فى هذه العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع، أو القارئ والنص؛ فالذات تسقط من نفسها إيمانها على النص لكى تفهم، والنص يبعث برسائله إلى الذات حتى إذا تمكنت من فهمها تأسس لها إيمانها.

واستعان جادامر Gadamer بفكرة الدائرة التأويلية كذلك، وهو يعالج تاريخية الفهم، وكان هدفه من إثبات تاريخية الفهم تشجيع التقدير الفلسفى للعلوم الإنسانية Geisteswissenschaften. بنى جادامر تصورين على تصورين: الأول تناول هيدجر للفهم بوصفه حركة منطرحة إلى الأمام، أو بوصفه بنية أمامية Fore_Structure ، والتصور الآخر تصور بولتمان للحكم المسبق Prejudices ، الذى وجده بولتمان عند هيدجر، وانتقده، ثم وسعه حتى اتخذ صورة «الحكم المسبق» الذى يؤسس «أفقاً معطى للفهم». وذهب جادامر إلى أن الفهم كله «من قبيل الحكم المسبق» Prejudicial، ومنحه قدراً كبيراً من التفكير ليعيد تأهيله، ويجرده من الإيحاءات السلبية التى اكتسبها من عصر التنوير Enlightenment[٣٢]. وافترض قيام القراءة على حكم مسبق استمد ضرورته من الحاجة إلى إنشاء الدائرة التأويلية على أساس من حركة ترددية تبدأ من الذات إلى الموضوع، وتعود من الموضوع إلى الذات، وتكرر الصعود والهبوط كثيراً. وبفضل فكرة الحكم المسبق اشتمل النموذج الهرمنيوطيقى على قدرٍ من الملاحظة لأوهام الذات التى تنتج ما يسمونه باسم إساءة الفهم.

يقول جادامر فى مقالٍ له عن العلاقة بين التركيب والتفسير:

طالما كان هناك توتر بين ممارسة الفنان، وممارسة المفسر. ومن وجهة نظر الفنان يبدو التفسير متعسفاً ذا نزوات، ما لم يكن حقاً زائفاً. ويغدو هذا التوتر كله أهم شئ عندما نعالج التفسير تحت اسم العلم وروحه. ويلقى الفنان المبدع صعوبةً قصوى فى أن يقتنع بأن التغلب على صعوبات التفسير كلها ممكن باستخدام البحث العلمى. فمشكلة الإنشاء والتفسير تمثل حقاً قضيةً خاصة فى العلاقة العامة بين الفنان المبدع والمفسر. ومهما يكن الاهتمام بالشعر والتركيب الشعرى، فليس من الشائع أن نجد ممارسة التفسير وممارسة الخلق الفنى متحدتين فى ذات واحدة. وهذا يوحى بأن التركيب الشعرى له صلة أكثر حميمية بممارسة التفسير من الفنون الأخرى. وحتى عندما ندعى اتخاذنا مواقف علمية فى تفسيرنا، فإن هذه الممارسة لاتبدو قابلة للمناقشة حينما تطبق على الشعر، قابلية أكبر مما يعتقد الناس بعامة. ونادراً ما يبدو البحث العلمى متجاوزاً لما هو شائع فى أى ارتباط فكرى بالشعر. ولن يكون مدهشاً أن ندرك كيف اخترق التأمل الفلسفى كثيراً الشعر الحديث فى هذا القرن. ولن تنشأ، من ثم، العلاقة بين التركيب الشعرى والتفسير، ببساطة، من خلال سياق العلم، أو الفلسفة، وحدها. إنها، أيضاً،

تمثل مشكلة داخلية فى التركيب الشعرى، ومشكلة للشاعر والقارئ بالمثل.(٣٣)

مع بساطة الرؤية التى يطرحها جادامر فى النص المقتبس، فإن التوتر الذى يشغل اهتمامه بين إنشاء النص وتفسيره مظهر من مظاهر الدائرة التأويلية التى تشغل هذا الضرب من الخطاب المعنىّ بالتأويل ونظرية التلقى والقراءة. ومن الواضح أن جادامر لايريد أن يتماهى التأويل مع العلم أو الفلسفة؛ لأنه ضرب من الممارسة ذاتية الطبيعة. وجادامر يريد للطرفين: النص والمفسر، أن يلتقيا، بل يتحدا فى ذات واحدة وفى الوقت الذى يقبل فيه التفسير أحكاماً مثل التعسف، والنزوية والزيف، فإنه يقبل، من جهات مقابلة فى النظر، الأحكام المضادة. التفسير، لذا، قد يكون فهماً صحيحاً، وقد يكون إساءة فهم. ولاشك أن القارئ الذى يحس التوتر المشار إليه بين ممارسته التفسير وممارسة المبدع للإنشاء والتركيب، قارئ نشط، لايحس خمولاً، يقظ الحواس، متفتح وجوده، مجتهد ذهنه، حادة قصوده، ولكنه يظل مستلباً من ناحيتين؛ على الرغم من تحرره من اليقين السكونى القديم، ومن السلبية العقيم المتوارثة؛ الناحية الأولى هى استغراقه فى النص، الأمر الذى جعل جادامر يحول، آخر المقتبس، مشكلة التوتر هذه إلى مشكلة داخلية فى التركيب الشعرى، على أطرافها يقف الشاعر والقارئ معاً، بعبارة ثانية، جعله يفترض أن النص ينشئ التفسير المنشود، فيعدم القارئ خياراته الأخرى، والناحية الثانية هى محاصرة القارئ بأحكام قيمة تميز بين فهم وإساءة فهم، فلا مفر له من أن يمارس قراءة واحدة لاغير ليحظى بحكم يصف قراءته بأنها فهم صحيح.

وجدير بالذكر أن القراءة التى يؤديها القارئ النشيط هى، آخر الأمر، فهم فحسب، مهما يكن مزيناً بصفات الفاعلية، والخلق الجدد، أو الإبداع الموازى، أو موت المؤلف وميلاد القارئ ـ بحسب عبارة رولان بارت الشهيرة ـ فإن ما يقدمه لايعدو أن يكون فهماً، أو تلقياً نشطاً مستكشفاً. هو قارئ نشط كشباب الكشافة، جوال. ولكنه ليس مكتمل الحرية. ومن عجب أن المرادف الإنجليزى للفعل يفهم. Understand، له دلالته المورفولوجية؛ فالمقطع الأول Under يعنى تحت، والمقطع الآخر Stand يعنى يقف؛ فكأنى بالفهم قد تكون من وقوف تحت مظلة النص. لايزال القارئ النشط قارئا فى الظل، أو الهامش. لم يخرج بعد إلى شمس الحرية التى يعرفها القراء ويمارسونها عملياً، ولما يجدوا لها مصداقاً نظرياً بعد.

القارئ الحر:

أوضح چاك دريدا أننا فى حاجة إلى «بروتوكولات للقراءة». ولكنه لم يكتشف ما يشبع هذه الحاجة. واختار روبرت شولز هذا التعبير عنواناً لكتابه، لكنه سارع فى افتتاحية الكتاب مؤكداً أن الكتاب لايقدم البروتوكولات المطلوبة، وأنه، فحسب، تأمل فى صورة مقال من أجزاء ثلاثة: الأول يتحدث عن القراءة بوصفها نشاطاً تناصياً An intertextual activity، والثانى يتناول التفسير بوصفه السؤال عن البروتوكولات، والثالث يتناول النقد بوصفه علاقة بين البلاغة والأخلاق.(٣٤)

لقد أحسن كلاهما، إذا كانت البروتوكولات تعنى نظاماً إجرائياً واحداً يتبعه الجميع للوصول إلى قراءة واحدة تسمى القراءة الصحيحة.

إذا كانت البروتوكولات شبيهة بالإجراءات السقيمة الموحدة فى دور التعليم التى تلزم القارئ بأن يعرف بالمؤلف، ومناسبة النص، ومعانى المفردات، ونثر العبارات، ورصد الأفكار الكلية، وتفصيل الأنماط البلاغية، وترديد الأحكام العامة عن النوع الأدبى، أو الشكل النمطى المستخدم فى بناء النص، فإن البروتوكول عمل ضار خطر، يسد الباب على الحرية والنمو، ويفتت النص، ويهدر خيال القارئ، ويترصد له فى كل سبيل يدلف منه إلى أرض حقيقية. ولاشك أن دريدا وشولز كانا أبعد الناس من هذا التصور المدرسى.

القارئ الحر يتملص من كل تنميط لخبرته.

القارئ الحر قارئ يمارس الاختيار. ولاشك أن الوجوديين قد أسهبوا فى الحديث عن الاختيار، وأنشأوا يقولون إن «القرار Decision يضع الوجود فى مواجهة نفسه

على نحو يثير حتماً القلق»(٣٥) ويقـولون: «على المدى الطويل، مهما يكن الأمر، فإن ما يُختار حقاً هو ا لذات. ذلك أن الذات تنبثق من قراراتها. فالذات ليست معطى جاهزاً بداية. وما هو معطى هو حقل من الإمكانية، وبينما يسقط الوجود نفسه فى هذه الإمكانية فإنه يبدأ يقرر من سيكون »(٣٦)، ويقولون عبارات كثيرة تجرى فى هذا المجرى، ولن يكون الاختيار الذى يمارسه القارئ الحر خطيراً بغير هذا العمق. لكنه يقبل ألواناً أخرى من الاختيار، تبدأ بانتقاء معنى من المعانى التى يسجلها المعجم أمام كلمة ليكون المعنى الملائم لسياق ما، صعوداً إلى أن تكون اختبارات القراءة إعادة فحص للذات، وإنشاء جديد لها، فى مواقفها الباطنية، ومواقفها الاجتماعية، جميعاً.

هذا ما يفتح الباب أمام القارئ الحر لإثارة السؤال الشخصى. ومن عجب أن الكتاب لايحلمون بشئ قدر حلمهم باللحظة التى تتحول فيها الكتابة عند القارئ إلى سؤال شخصى. إنها اللحظة التى يسأل فيها القارئ نفسه لماذا لا أكون على هذا النحو؟ أو لماذا أكون على هذا النحو؟. وألوان الكتابة التحريضية كلها مؤسسة على قارئ ضمنى كالنحلة تحول رحيق الزهور إلى إفراز ذاتى. الكتابة التحريضية تنتظر من القارئ أن يثير السؤال الشخصى ولكنها تفضل أن يكون القارئ صلصالا لتشكله على النحو المختار. ومع الوعى بأن القارئ الحر ليس صلصالاً، فإن السؤال الشخصى يظل على درجة عالية من الأهمية لأنه الخطوة التى يحاول بها القارئ أن يجعل القراءة فعلاً من أفعال النمو. وكثيرا ما يكتفى القارئ، مدحاً للنص، بأن يقول وجدت نفسى فى العمل. ولكن وجودها لايكفى ما لم تخض صراعات النمو غير المقيدة بمرحلة عمرية ما.

والقارئ الحر ليس صلصالاً، ولكنه يستطيع، أن يتساءل عن الأخلاق العامة، والوجدان الفردى والعلاقات الاجتماعية ، والمجازات اللغوية ، والعلاقات البنائية، وتناقض الخطاب، والمعطيات السيكولوجية، وصور التاريخ، وفعاليات المكان والزمان، ومراتب الوجود والاهتمام الشخصى. هو حر، لذا هو كالطائر، يملك النظرة المحلقة البانورامية، والعين ترى قدر ما تستطيع النظر.

التجول فى أفق التناص وحده يضع القارئ فى أرض رحبة، مترامية الأطراف، مليئة بالعجائب والمفاجآت، لاتعرف الحدود. فثم تناص فى داخل النوع الأدبى الواحد، وثم تناص فى خارج النوع وسط الأنواع الأخرى، وثم تناص خارج الكتابة الأدبية كلها، وثم تناص مع نصوص الواقع المعيش، وثم تناص بين النص ونفسه فى بعض الأحيان، وبينه والتجارب الشخصية للقارئ. فحين يكون التناص استراتيجية للقراءة يتفتح الوعى على رحابة مذهلة كهوة الوجود التى طالما رنّق الوجوديون فيها، وأمعنوا فى التحديق.

والقارئ الحر قد تحرر من أحكام القيمة، لأنه حين يأخذ ويدع، أو يقبل ويرفض، لايمارس الحكم بل يمارس الاختيار، والاختيار ذاتى بالضرورة لايمكن فرضه على الآخرين. وما ودعه القارئ الحر قد يأخذ قارئ آخر يمارس حريته.

وهو كذلك حر من الموقف الوصفى المحايد، لأن الاختيار تورط، ولا سبيل للقارئ الحر ليحقق حريته إلا بهذا القدر من التورط فى الوجود. لاعدمية عند القارئ الحر.

والقراءة فعل من أفعال الخيال الطليق مفعم بالأحلام، مفروش باليوتوبيا، قد يؤسس على وهم، ولكن لاعار فى الوهم، لأن الحياة قد تتطلب أوهاماً مقبولة. أنت تتخيل مثلاً أن الأرض منبسطة لتمشى، وهى كروية، ولاخطر على الإطلاق، عند السائر على قدميه، فى توهم بسطة الأرض . ولما كان الخيال يعرف أن الكتابة لعب، وأن القراءة بالمثل لعب فإن اللعب ينطوى على أوهام حميدة، لاخطر منها، بل لها لذتها، وعليها يؤسس الخيال شطحاته الفعالة. إنه اللعب الخلاق الذى ينتج معرفة، ونمواً، وينير ظلام الوجود. إنه اللعب الذى ينبعث من حرية مفعمة بالمسئولية.

حضرة المحترم:

من السهل على القارئ أن يميز فى رواية نجيب محفوظ: (حضرة المحترم) (٣٧) مسارين متوازيين بنائياً: الأول

مساره فى العمل، والآخر مساره فى علاقاته الجنسية مع النساء. ويستطيع القارئ أن يجد فى المسارين بنية التضاد التى يقوم عليها النص.

يفتتح النص نفسه بلحظة دخوله إلى عالم الوظيفة:

انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لانهائية. تراءت دنيا من المعانى والمثيرات لامكاناً محدوداً منطوياً فى شتى التفاصيل. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم. لذلك اشتعل وجدانه وغرق فى انبهار سحرى. فقد أول ما فقد تركيزه. نسى ماتاقت النفس لرؤيته، الأرض والجدران والسقف. حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم. وتلقى صدمة كهربائية موحية خلاقة غرست فى صميم قلبه حباً جنونياً ببهجة الحياة فى ذروتها الجليلة المتسلطة. عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود، وحرضه على الفداء، لكنه سلك مع الآخرين سلوك التقوى والابتهال والطاعة والأمان. كالوليد عليه أن يذرف الدمع الغزير قبل أن يملى إرادته. وتلبية لإغراء لايقاوم خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحلياً بكل ما يملك من خشوع(ص٣).

البداية تؤذن بأنه ميلاد، وما سبقه مخاض فحسب؛ لذا يصور الراوى الغائب العليم عثمان بيومى كالوليد. وتؤذن البداية كذلك بإعلاء الحياة الوظيفية لتصير حياة دينية مقدسة. ويجتهد النص فى الانتحاء بالمكان : الحجرة منحى الأعتاب المقدسة قبل أن يسمى فيما بعد باسم صوفى: «الحضرة» (ص٤). ودمج الخطاب نفسه بمفردات دينية: الإله، السجود، الفداء، التقوى، الابتهال، الطاعة، الخشوع، محاطة بمشاعر ليست منبتة الصلة بها: الانبهار السحرى، فقد تركيزه، تاقت النفس، صدمة كهربائية، حباً جنونياً، بهجة الحياة فى ذروتها الجليلة المتسلطة. ولسوف يصير صوت المدير/ الإله، فيما بعد، «صوت القدر نفسه» (ص٤). ولن يكون غريباً فيما بعد أن نقرأ: «إن الدولة هى معبد الله على الأرض، وبقدر اجتهادنا فيها تتقرر مكانتنا فى الدنيا والآخرة» (ص١٦٧)، و«الوظيفة حجر فى بناء الدولة، والدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض» (ص١٩١)، و«الوظيفة فى تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد، والموظف المصرى أقدم موظف فى تاريخ الحضارة....» (ص١٤٥)، إلى آخر هذه العبارات.

هذا الخطاب يستطيع أن يدفع الخيال إلى مسارات شتى ليس منها نسبة الطعن على الدين إلى النص. القارئ بهذا الاختيار المنكور ليس حراً؛ إنه آلة مشحونة بتصور معين للخطاب الدينى تنكر ماعداه، وإن يكن الخلاف صورياً. عثمان بيومى لم يلحد قط، ولكنه يجد فى المفردات الدينية عوناً على إدراك التعلق الهائل لروحه بمسار الوظيفة. والإشارة إلى مصر مسار ثانٍ للتأويل، ولكننا سنفقد كثيراً من حريتنا حين نماهى بها عثمان بمصر، أو بالموظف المصرى عبر التاريخ. عثمان يؤدلج وعيه بهذه الممارسات فى الخطاب. يعطيه قوة الحكمة، ونبالة المقصد. وتضفير الخطاب الأدبى بالمفردات الدينية، أو الصوفية، مجاز يقرأ به الراوى وعى عثمان وعالمه. وفى الوقت نفسه يظل علامة على أن عثمان لايركن إلى الخطاب الدينى التقليدى، بل يستمد خطابه من أشواقه وعالمه.

ثمة أناس لايتحركون مثل سعفان أفندى بسيونى. الرجل الطيب التعس. إنه يترنم بحكمة لم يتعلم منها شيئاً. كذلك كان أبوه عم بيومى. ليس كذلك من مست النار المقدسة قلوبهم. هناك طريق سعيدة تبدأ من الدرجة الثامنة وتنتهى متألقة عند صاحب السعادة المدير العام. هذا هو المثل الأعلى المتاح لأبناء الشعب ولامطمح لهم وراء ذلك. تلك هى سدرة المنتهى حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشرى. ثامنة.. سابعة.. سادسة...خامسة... رابعة... ثالثة.... ثانية... أولى.... مدير عام. معجزتها تتحقق فى اثنين وثلاثين عاماً، وربما تحققت فى أكثر من ذلك. أما الساقطون فى وسط الطريق فلا حصر لهم. إن النظام الفلكى لايطبق على البشر وبخاصة الموظفون منهم.. والزمن يستكن بين يديه كطفل وديع ولكن لايمكن التنبؤ

بغده، إنه يشتعل، هذا كل ما هناك. ويخيل إليه أن النار المتقدة في صدره هي التي تضيء النجوم في أفلاكها. نحن أسرار لايطلع على خباياها إلا خالقها (ص١٠)

هذا المقتبس يمثل برنامجاً تتبعه الرواية؛ فهذا الترتيب المتدرج من الثامنة إلى المدير العام يمثل مراحل تطور المسار الوظيفي كله. هي تسع مراحل، مرتبة تنازلياً، كأنها الشهور التسعة للحمل، لكنها بترتيبها العكسي التنازلي لاتفضي إلى ميلاد، بل تفضي إلى موت، وإلى ختام الرواية – الوليد – في المقتبس الأول – يرى، مسبقاً، مراحل العمر المقبل. أما ما قبل الوظيفة الذي يمثله بيومي، أبو عثمان، الذي كان يعمل على عربة «كارو» في الحارة، فلا يبقى منه شئ. ولحظة الميلاد المفعمة بترانيم الحكمة، وبمسّ النار المقدسة للقلوب، هي لحظة دخول الوظيفة، وابتداء طريق سعيدة معلومة الخطوات. فيها يلقى رجالاً يصحبونه مراحل الطريق: حمزة السويفي نائب المدير، سعفان بسيوني مدير إدارة الأرشيف، بهجت نور صاحب السعادة المدير العام، إسماعيل فائق المدير فصاحب السعادة، عبدالله وجدي مدير الإدارة. وهو في هذه الطريق لايمثل السائرين فيه كلهم، لأن الساقطين وسط الطريق لاحصر لهم. هو من الندرة التي مست النار المقدسة قلوبهم . ما أسهل أن تقول هو النموذج المثالي للبيروقراطي!. هذا يتيح لنا قراءة تسعى إلى تحليل النمط الاجتماعي.

ولايصور هذه الكينونة المتميزة من الشعور بأنها ذات نظام فلكي خاص بها. وهو لأجل هذا لايعيش الزمن المألوف؛ لأن زمانه مراحل طريقه فحسب. وليس غريباً أن نقرأ «الزمان لم يكن موجوداً، كانت حارة الحسيني مكاناً صرفاً» (ص ص ٧٨ – ٧٩). وعبر ضعف الزمان عن رتابة الحياة التي حدد مراحلها سلفاً في هذا المقتبس. ولاينفي هذا الضعف للزمان وجود زمان تاريخي نستنبطه من إشارات متناثرة: منها أن يقال له إن وظيفة مدير الإدارة يراعى فيها المكانة الاجتماعية، فيجيب: «ذلك كلام يصدق على الوكيل أو الوزير، أما مدير الإدارة، بل والمدير العام، فلا يحرم منها أبناء الشعب، بذلك جرى العرف منذ تنحى عنها الموظفون البريطانيون» (ص١٦٥). ومنها الإشارة إلى وجود حديقة الحيوان في الخلاء خارج المدينة (ص ص ١٠٧ – ١٠٨)، ومنها الإشارة إلى إلغاء البغاء (ص١٥٥). هي إشارات تكفي لتحديد المدى الزمني التاريخي الذي تقع فيه الأحداث، وهذا يرضي من يريد أن ينشئ قراءة ترصد الصورة التاريخية التي ترسم الرواية ملامحها . ولعل التحديد التاريخي يعيننا على أن نرى في النمط البيروقراطي الذي يمثله عثمان بيومي شريحة من الطبقة الوسطى التي نمت في أعقاب ثورة ١٩١٩م نمواً ملحوظاً ، وكان أملها في الحراك الاجتماعي يتركز في الصعود الوظيفي. وليس بعسير أن نلتقط الإشارات إلى أبناء الشعب من الطبقات الدنيا الذين يمثلهم عثمان، الذي رأى في قمة السلم الوظيفي المتاح «الأمل المنشود الذي كرس له العمر»، أو هو «جوهرة الأمل» (ص١٥٠).

وإذا كنا قد رنونا للحظات إلى المجتمع التاريخي الكائن خارج الرواية، فمن الممكن أن نرنو إليه على نحو شديد الاختلاف إذا استدعينا ملحوظة جانبية عن الرواية؛ تلك أن الرواية قد نشرت بداية عام ١٩٧٧م. حينئذ يمكن طرحها، بالنظر إلى زمان التأليف لا الزمان النصي، في سياق نشوء سياسة الانفتاح الاقتصادي في مصر. هي أنسب لحظة لكي يتأمل كاتب قدير نموذج البيروقراطي العتيق المخلص في بيروقراطيته، فيحلل ظروف نشوئه، ويحلل تكوينه ومنظومته الأخلاقية والمعرفية. إنها لحظة بداية لزحف المشروع الخاص، والنمو شبه الرأسمالي، والمد الاستثماري الاستهلاكي، وكلها أنشطة مضادة للبيروقراطية والقطاع العام. وعلى نحوٍ ما تؤذن الرواية بأفول الطبقة محدودة الأحلام، المحصورة في فلك ضيق خاص.

وإسهاباً في كسر النص، والتمرد على أسره للقارئ، نقفز إلى نقطة خارجية أخرى. إنها نجيب محفوظ نفسه الذي كان موظفاً شديد الانضباط غير متورط في العمل السياسي شأن عثمان بيومي، وإن لم يتطابق الرجلان كل التطابق. نجيب محفوظ الأديب، سيكولوجياً ، عاش حياة أدبية حافلة بأسرار الإبداع، وخفاياه، وعلاماته الهامسة،

وتأملاته الباطنية، فى موازاة حياة العمل الوظيفى الروتينية. لم يقل فى الرواية، آخر المقتبس الطويل الأخير، : «نحن أسرار لايطلع على خباياها إلا خالقها».

لنرجع إلى عثمان بيومى.

الرواية تجرى فى مسارين متوازيين اجتهد عثمان بيومى عبثاً فى توحيدهما: المسار الأول المسار الوظيفى، أما المسار الآخر فهو العلاقات الجنسية التى كانت تربط عثمان بيومى بالمرأة. وفى مقابل حشد الموظفين الذى جمعنا سلسلته من قبل نجد سلسلة أخرى من النساء: سيدة، قدرية، سنية الأرمل، أصيلة هانم الناظرة، أنسية رمضان، إحسان ابراهيم، راضية عبدالخالق.

ساعة اللقاء عند أعتاب الخلاء مقدسة أيضاً، وهو يهرع إليها بقلب مشغوف، وبمرح من يتخفف من حمل الأيام بثقلها العتيد. هناك عند مشارف الصحراء يقوم السبيل الأثرى المهجور، على أدنى سلمه يجلسان جنباً إلى جنب فى أحضان الأصيل اللامتناهية، تترامى الصحراء أمامهما حتى سفح الجبل، ويغنى الصمت بلغته المجهولة. سمرتها الغامقة تشبه لون المساء المتحفز، سمرة موروثة عن أم مصرية وأب نوبى توفى وهى فى السادسة. زمالتهما القديمة فى الحارة تمتد أصولها فى الماضى البعيد حتى تتلاشى فى منبع الحياة نفسه. عندما ينظر فى عينيها النجلاوين الواسعتين أو يرى جسمها الصغير المدمج الفائر بالحيوية فإنه يتلقى المثال المثير لفطرته الذى يبعث فى غرائزه اليقظة والابتهال. إنها قرينة طفولته فى الحارة وفوق السطح، وزميلته فى الكتاب...(ص١٦).

تدل كلمة «أيضاً» فى بدايات المقتبس على التوازى، والتساوى، بين العالمين: عالم الوظيفة وعالم الحياة العاطفية والجنسية لعثمان بيومى. وهاهو ذا العالم الثانى يصير مقدساً يستقبل فى خلاء، أو فى خلوة ـ والصلة بين العالمين تتحدد وظيفيا فى أن الثانى تخفف «من حمل الأيام بثقلها العتيد»، وهو الحمل الذى يحط على كتفى عثمان بأعباء الحلم الوظيفى. ولقد رأينا من قبل المستوى الأول يضع تصوراً للزمان، يجرده من الزمان التاريخى المتعين، ويجعله تاريخ الصعود على معراج الوظيفة من درجة إلى درجة، كأنه عارج فى السماء، يتخطى سماءً إلى سماءٍ تالية ، ريثما يصل إلى سدرة منتهاه. هذا الزمان المجرد يزداد تجرداً فى المستوى الثانى؛ فلحظات اللقاء العاطفى ليست إلا خروجاً تاماً عن الزمان كله، بصوره كلها: الزمان التاريخى، وزمان الطموح. هذا التجرد المضاعف هو ما دلّ عليه التخفف من حمل الأيام.

لعلنا نذكر ما مرَّ بنا من وصف للحظة دخوله مكتب المدير العام. هناك فقد تركيزه، وفقد سيطرته على إدراكه المكان. ههنا يمتلك إحساساً مضاعفاً بالمكان، يرى الصحراء، والسبيل الأثرى المهجور، والسلم، والأصيل، والجبل. بل إن الصمت ليغنى بلغته المجهولة؛ فالمكان ههنا ليس سراً، بل بوحاً، وغناءً، ووضوحاً، وإن يكن خلاءً معتزلاً مجهولاً. أما المكان هناك فكان مفعماً بالسر الهائل الصامت وإن يكن المكتب، بطبيعته، مكاناً عاماً غير مجهول.

وملامح سيدة شديدة الوضوح، وهى تشبه المساء المتحفز؛ إذ هى جزء من المكان وليست تحليقاً فى فضاء الزمان الذى يحركه، فحسب، الطموح. لذا ليس غريباً أن يصف حارة الحسينى، فى موضع آخر، بأنها كانت «مكاناً صرفاً» (ص٧٨ ـ ٧٩) ـ فالمرأة كالمكان، هى العالم الأرضى، أو التحتى، فى مقابل طموح الوظيفة، فهو عالم سماوى، فوقى.

وخلاصة جسم سيدة أنه «المثال المثير لفطرته الذى يبعث فى غرائزه اليقظة والابتهال» . ومع أن «الابتهال» يتعاطف مع كلمة «مقدسة»، فى البداية، لإشاعة جو من التسامى، تمده كلمة «المثال» بعون ملموس، فإن المثال المنشود مفعم بالفطرة، والغريزة، يناسبهما أن يكون المكان «أثراً» مهجوراً، ويناسبهما البحث عن أصل سمرتها فى ميراثٍ عن أم مصرية وأب نوبى ـ وهوأب مغرق فى البعد فى عناصر الأمة كلها ـ ويناسبهما البحث عن أصول زمالتهما التى «تمتد أصولها فى الماضى البعيد حتى تتلاشى فى منبع

الحياة نفسه». كل شئ يؤكد الاحتفاء بعالم الغريزة بوصفه العالم الأرضى فى مقابل العالم السماوى الرسمى.

ويجب أن يثير انتباهنا كلمة «اليقظة» التى يبعثها فى غرائزه جسم سيدة، ونضعها فى مقابل فقدان التركيز الذى اعتراه عند دخول مكتب المدير فى أول سطور الرواية. إنهما عالمان متقابلان حسياً وروحياً إلى حدٍّ كبير. وفى مقابل اليقظة الحسية، والتمكن فى المكان، على مستوى الحياة العاطفية، يبدو العالم الرسمى فى الوظيفة نوعاً من الخيال. لذا تقول أم حسنى حين تجد عثمان يتهرب من الزواج من سيدة حتى لايعطله الزواج فى رحلة رقيه، وتجد سيدة قد قررت الزواج من غيره، مبررةً قرار سيدة: «رجل حقيقى خير من خيال» (ص٣٨). وحين يتحرك المسار الوظيفى يصف النص حركته قائلا: «الأيام أسرع من الخيال» (ص٥٩). فعالم الطموح الوظيفى يجعله رجلاً من خيال، يعيش عمراً من خيال، وليس، بمعيار الناس العاديين، «رجلاً حقيقياً». والخيال الغريب يعبر عنه الناس أحياناً باسم الجنون. وعثمان يقول: «إنى أعذر من يظنون بى الجنون» (ص١٢٠).. وذلك فى مقابل عالم العقل والمنطق والأسباب المادية الذى يعيشه الناس. وفى الإمكان أن نستفيد بمعارفنا عن الخيال، أو الجنون ـ الذى ألهب خيال ميشيل فوكو ـ لنطور قراءةً للعمل ترى فى عثمان خطاباً مكبوتاً من خطابات الحياة قد انبعث ظاهراً مجسداً.

أما الآن، فيكفينا أن نلاحظ أثر هذا التضاد البنائى على تكوين شخصية عثمان فى ظل صراع الخطابات الذى تشهده الرواية ـ فإذا وجدنا عبارة «ألف فى خدمته الطويلة انقسام الشخصية والعذابات الأخلاقية»(ص٨٤)، فإن هذه الإشارة دال قوى على هذا الانقسام فى شخصية عثمان بتنازع العالمين، وهو انقسام يذكر بالطبيعة المزدوجة للسيد أحمد عبدالجواد فى «ثلاثية» نجيب محفوظ الشهيرة، بين حياته الصارمة أخلاقياً فى أسرته، وحياة اللهو الخاصة. ولكن أحمد عبدالجواد لم يفصح عن عذابات أخلاقية، أما عثمان فلقد أومأ إليها إيماءً، ثم مضى النص لايجسدها، لائذاً بالانفصال الوهمى بين العالمين. وهو وهمى لأننا عرفنا، منذ قليل، أن العالم العاطفى موظف لتجديد الطاقة حتى يواصل عثمان عالمه الوظيفى، ورحلة العمل.

ولقد دل على أفضلية الطموح الوظيفى الحجج التى يتوسل بها عثمان إلى الهروب من الزواج ـ هرب من سيدة بحاجته إلى مواصلة الدراسة. وهرب من عرض سعفان بسيونى رئيس المحفوظات، أن يزوجه ابنته، بالزعم، كذباً، أنه يعول أرامل وأطفالاً يعوقونه عن الزواج. وهرب من الزواج من أنسية رمضان مدعياً لها أنه مصاب بمرض يمس رجولته يمنعه من الزواج، بل إنه شجع، كذلك، زميلهما فى العمل حسين أفندى جميل على التزوج منها. وكان صريحاً مع أصيلة هانم فأخبرها بأنه لايتزوج، وطلب منها الاكتفاء بممارسة الحب. ولكنه على الرغم من هذا الإصرار على الاستمرار فى مساره الوظيفى لايعطله شئ، لم يكن بمستطاعه أن يتحرر من غرائزه، فظل يطلب الجنس كل مطلب، وأسهل سبله عليه اللجوء إلى قدرية فى الدرب المصرح لساكناته بالبغاء رسمياً.

وحاول عثمان جاهداً أن يلئم بين المسارين، فيجعل الزواج وسيلة للترقى الوظيفى. فطلب من أم حسنى، جارته الخاطبة، أن تبحث له فى بيوت الأعيان، والبيوتات الكبيرة، عن عروس، وكرر الطلب مرتين. ولكنها لم تقع له على عروس مناسبة، فارتاب فى أن وضاعة أصله تحول بينه وتحقيق هذا الأمل. وحين خاب أمله للمرة الثانية قال: «إن الذين يثرثرون حول صراع الطبقات لهم عذرهم»(ص١٤٣).

عدّ عثمان الكلام عن صراع الطبقات ثرثرة لأن مستقبله البيروقراطى يتعارض مع الاشتغال بالسياسة؛ فأطاح بالوعى السياسى خارج اهتماماته وعد صعوده الوظيفى الثورة الوحيدة الممكنة على أوضاعه الأولى،أو وضاعته الأولى. وقد تقدم أن الوظائف فوق المدير العام لاتنال إلا بالسياسة، والانتماء إلى الأعيان والوجهاء. فحدود طموحه تقف قبل السياسة، وتصوره يوحى له بأن السياسيين أقل الناس قاطبة نفعاً، وأن الموظفين هم وحدهم القوة النافعة للحياة. وكان الحائل الأكبر بينه وبين أنسية رمضان أن فيها «وجد الأفكار

الثورية التى يجهلها ويتجاهلها تهدد بمطاردته» (ص٩٥). وقال لها: «الاعتماد على النفس خير من مهاجمة المجتمع الله يأمرنا أفراداً، ويحاسبنا أفراداً، وشق طريقك وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع، الظاهر أنك تهتمين بالسياسة وبما يسمونه بالأفكار الاجتماعية؟»، ثم قال: «هذا يعنى أنك لاتؤمنين بنفسك، أنا لا أعرف إلا عزيمتى وحكمة الله المجهولة!» (ص٩٥). وهذا كله يرضى القراءة التى تستقرئ عثمان ملامح النمط البيروقراطى الخالص[٣٨].

لم تكن السياسة وسيلة للصعود الوظيفى بل خطراً على الاستقرار فى الوظيفة. وكان لعثمان وسائل أخرى للصعود، كان منها محاولته الزواج من الأعيان. وهى المحاولة المخففة التى التبس معها الأمر عليه فلم يعد يعرف «أيهما الغاية وأيهما الوسيلة: المرأة أم الدرجة؟» ثم قال: «رجال كثيرون عاشوا بلا درجات ولكن من منهم عاش بلا امرأة» (ص٩٦)، ليدل، فى التباس الأمر عليه، على أنه لاغناء له عن المرأة، ولاتراجع عن رحلة الدرجات. وظل يختلف إلى قدرية فى درب البغاء، حتى جاءت لحظة أخبرته فيها بقرار الدولة إلغاء البغاء الرسمى[٣٩]. تدرجت مشاعر عثمان «فتساءل بانزعاج» (ص١٥٥)، ورأى أنه «خبر غريب» (ص١٥٥)، ثم سأل «بجزع ورعب» (ص١٥٦)، ثم نجد «كم من مصائب توقعها أما هذه المصيبة فلم تجر له على خاطر، وقال بأسى...»(ص١٥٦)، إن بيوت الدعارة ستنتشر فى كل مكان، والأمراض كذلك، وستفسد آلاف من بنات الناس، «وتنهد» (ص١٥٦) «وشعر بيأس لا يطاق» (ص١٥٦)، «وشعر بوحدته وضياعه ويأسه وبرغبة فى الانتحار» (ص١٥٧). تدرجت انفعالات عثمان، ونمت عنفاً، حتى لم يجد أمامه سوى أن يتزوج البغى قدرية فى مفارقة هائلة، من السعى، كل مسعى، إلى الزواج من بنات الأعيان، إلى الاقتران ببغى، سرعان ما أدمنت الخمر والأفيون فى وحدتها معه، وعجزها عن الإنجاب، وشعورها بالهوة الرهيبة بينهما، واجتهد حتى شفيت واكتنزت دهنا، ثم رجعت إلى الخمر والأفيون كرة أخرى.

وكان من مفارقات المصير[٤٠]، كذلك، أنه لاحظ سكرتيرته راضية عبد الخالق، وقبلته راضية زوجاً على الرغم من فارق السن،ولما سقط مريضا، فى أخريات رحلته الوظيفية، بلغه فى مرضه حديث بين راضية وعمتها، علم منه أنه كان زواج طمع فبعد أن كان يسعى إلى اتخاذ الزواج وسيلة يحتال بها على الصعود، احتالت عليه فتاة بالحيلة نفسها، وصار المخدوع بعد أن أخفق فى أن يكون الخادع.

إنه لمصير ممتلئ إخفاقا.

ولم يكن الزواج ـ الحيلة المخففة ـ وسيلته الحقة فى صعوده، بل كان له وسائل أخرى:

> إنه يواصل العمل بإرادة صلبة وشهوة نارية. هاهى كتب القانون تصطف تحت الفراش وفوق منصة النافذة. لا ينام من الليل إلا أقله. يعانق الأفكار ويصارع الغموض، وحتى النجاح لايريد أن يقنع به وحده. ويوم الجمعة يخصص عادة للثقافة العامة الجديرة بالمديرين ومن فى خدمتهم. واهتم بالشعر خاصة، حفظ الكثير، بل حاول نظمه ولكنه فشل. قال إن الشعر كان ومازال خير وسيلة للتقرب من الكبراء، والتألق فى الحفلات الرسمية. إنه لخسران فادح أن يفشل فى نظمه ولكنه على أى حال خير طريق لإتقان النثر، والخطابة لا تقل عن الشعر فى النجاح المنشود. والأسلوب الجزل مطلوب، قلبه يحدثه بذلك ـ واللغات الأجنبية مثله وأكثر. جميع تلك المعارف مفيدة، ولها وقتها الذى ترتفع فيه قيمتها فى بورصة المضاربات الديوانية، فليس بالتعليمات المالية وحدها يحيا الموظف (ص ٢٤ ـ ٢٥).

فالجد وسيلة أولى، والثقافة وسيلة أخرى، تتدرج معرفيا من معرفة اللوائح المالية، والتعليمات الإدارية، إلى تعميق المعرفة بدراسة القانون عموما، ثم صقلها بثقافة عامة ومعرفة متنوعة، ثم تنمية ذلك كله بمهارات أدبية يضاف إليها إتقان لغة أجنبية، أو أكثر. وسط هذا كله يصير الأدب وسيلة للتقرب من الكبراء، والتألق فى الحفلات الرسمية، وإتقان

الكتابة الديوانية، وقد انتفع عثمان، عملياً، من هذا كله، فى صعوده الوظيفى. ومن عجب أن الأسلوب الجزل مطلب لعثمان، وهو، فى الوقت نفسه، سمة اللغة التى استخدمها نجيب محفوظ فى كتابة نصه. ومن السهل أن يقال إن هذه هى طبيعة اللغة عند نجيب محفوظ فى نصوصه كلها، ولكنها تظل ههنا متجانسة مع الشخصية المحورية: عثمان بيومى، ومطالبه الأدبية. ولقد لاحظنا من قبل أن الخطاب يمزج السرد بمفردات دينية، أو صوفية، تدل على وعى عثمان بعالمه، أو بتعبير لوسيان جولدمان المشهور، رؤيته للعالم، إذا كان عثمان يمثل طبقة اجتماعية لها خطاب أيديولوجى. هذا الازدواج السردى المعجمى للخطاب، يضاف إليه التساوق بين الأسلوب الجزل للرواية، والأسلوب الجزل الذى ينشده عثمان، ينشئ التباساً بين الراوى العليم الغائب وشخصيته المحورية المروىّ عنها. ويؤذن الالتباس الأسلوبى القارئ المحلل المتأمل بأن يزعم أن الرواية من روايات تيار الوعى؛ لأنها تتبنى منظور عثمان، وتجعل وجهة نظره الزاوية، أو العدسة، التى ترى إلى العالم من بؤرتها. ولكن القارئ يستطيع أن يؤكد، فى الوقت نفسه، وبالقدر نفسه من الثقة بالصواب، أن الرواية ليست من روايات تيار الوعى، فهى مروية بضمير الغائب، وفصوله مشاهد مصورة بلغة السرد المشهدى، مستخدمة أقوى الوسائل فى تصوير المشهد، وجعله ماثلاً بصرياً لعين الخيال، وهى تقنية الحوار. ومن الملحوظ أن لغة الحوار فى الرواية لاتختلف فى شئ عن لغة السرد. وقد يقال إن هذه هى لغة الحوار عند محفوظ، على وجه العموم، لكن هذا الرأى يجب ألا ينسينا النظر فى لغة الحوار فى النص. بل إن لغة الحوار فى النص لاتختلف من شخصية إلى أخرى؛ فعبارة من مثل: «حتى هذا الدرب أحب الوطن يوماً ما» على لسان البغى ـ وقد تقدم ذكرها ـ لاتحمل أسلوبياً سمةً تخص قدرية ليست لعثمان. نستطيع القول إن النص كله خطاب واحد، له لغة واحدة ثابتة الخصائص، فى ممارساتها الأسلوبية، أو تقنياتها اللغوية، جميعها. النص منظومة متماسكة لوعى واحد. كأنى بالراوى الغائب هو عثمان نفسه قد انفصل عن نفسه ليراها فى قلب مشهد حياتها. على نحو ما يحاول الخطاب، بالتباسه الأسلوبى، أن يحررنا من عثمان ـ قليلاً ـ ومن خطته فى الحياة. لذا فجماليات التلقى ستجمع بين جماليات الاندماج التى تتطلب من القارئ التقمص ـ سيكولوجيا ـ، و جماليات الانفصال التى تتطلب من القارئ تأملاً نقدياً حذراً. جماليات القراءة المنشودة تتطلب أن ندخل «حضرة» هذا الرجل «المحترم»، فى منصبه «المحترم» وفى مسعاه «المحترم»، فنحس تعاطفاً، ولايغمرنا التعاطف، ونحس رفضاً، ولايغمرنا الرفض. هى جماليات جدلية للقراءة. هى فى حاجة لقارئ حرٍّ حريص على حريته. وهى بهذا كله تحتاج إلى قارئ قادر على إثارة السؤال الشخصى، فيلتفت إلى نفسه متسائلاً: أين أنا من عثمان بيومى؟. إن عثمان بيومى جدير بأن يثير سؤال المصير، وهو يتخبط فى مصيره. وهو قمين بأن يجد القارئ الحر الذى لايكره عثمان للوهلة الأولى، ولايسد أبواب الحوار والقراءة؛ لأن عثمان ملتبس دينياً أو لأن حياته الأخلاقية فيها ـ الزنا أو النفاق، أو أن يسد الأبواب لأسباب اجتماعية أو سياسية، أو أدبية. فالرواية تقليدية، ظاهرياً، لكنها، بوصفها سلسلةً من المشاهد مرتبة بحسب تطور عثمان وظيفياً، ليس بها بداية ووسط ونهاية، على النحو التقليدى. وهى واقعية مصورة لنمط اجتماعى، ولكنها، فى الوقت نفسه، مصورة لوعى فردى، يفتقد إلى الوعى الاجتماعى، على نحو يدنو من تيار وعيه، أو ينعكس عليه تيار وعيه. على القارئ أن يتحرر من تصنيفات الأنماط، والأنواع الأدبية المعلومة مسبقاً، ليكون أكثر حرية فى الإدراك، والتحليل، واختيار المعنى، وبناء القراءة، والوصول، مع عثمان، إلى سؤال المصير:

«وما يحز فى نفسه أن كل شئ يمضى فى سبيله دون مبالاة به».

«التعيين والترقى والإحالة إلى المعاش، الحب، والزواج، وحتى الطلاق، صراعات السياسة، وشعاراتها المحمومة، تعاقب الليل والنهار..

«وها هى نداءات الباعة تنذر باقتراب الشتاء».

«ولعله من محاسن الصدف أن القبر الجديد قد حاز رضاه تحت ضوء الشمس.» (ص ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨). هكذا تنتهى الرواية.

تنتهى نهاية تستشعر عبث الصيرورة، وتستشعر، بالمثل، هدير السيرورة. الحياة مستمرة. الحياة أكبر من الفرد. والموت كالشتاء ماثل. ومن الممكن أن نلقاه برضا، وأن نظل نحب ضوء الشمس. القارئ الحر يعلم أن الأسئلة كلها، على المستويات كلها، هى، بأنحاء شتى، أسئلة الوجود الكبرى.

هوامش:

١ ـ روبرت هولب: **نظرية التلقى** ـ ترجمة: عز الدين إسماعيل ـ النادى الأدبى بجدة ـ ط١ ـ ١٩٩٤م

٢ ـ روجر. ب. هينكل: **قراءة الرواية: مدخل إلى تقنيات التفسير** ـ ترجمة: صلاح رزق ـ القاهرة ـ دار الآداب ـ ط١ ـ ١٩٩٥م.

٣ ـ حامد أبو أحمد: **الخطاب والقارئ: نظريات التلقى، وتحليل الخطاب، وما بعد الحداثة** ـ الرياض ـ كتاب الرياض ـ ط١ ـ يونيو ١٩٩٦م.

٤ ـ هولب: **نظرية التلقى** ـ ص٣٢.

٥ ـ Todorov, (ed.), **French Literary Theory Today: A Reader**, Trans by R. Carter, Cambridge Univ. Press, 1982, p. 3.

والكلمة التى استخدمها كارتر التى وضعنا مقابلها كلمة «نموذجية» هى Typological، وهى تحيل إلى كلمة Typology التى تعنى علم نفس النماذج الشخصية. فكأن تودوروف ـ استنباطاً من إيحاء الكلمة ـ يرى أن المعرفة المعاصرة تنتهى إلى إنشاء نماذج عقلية عامة لها قوة نماذج الشخصيات، وهذا نحو من التفكير يلائم التفكير البنائى إلى حدٍّ كبير.

٦ ـ Ibid, p. I

٧ ـ Wimsatt & Brooks, **Literary Criticism, A short History**, Oxford: IBH Publishing Co., 1957, p. vii.

٨ ـ أفلاطون: **جمهورية أفلاطون** ـ دراسة وترجمة: فؤاد زكريا ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٥ ـ ص٢٥١.

٩ ـ الجاحظ: **البيان والتبيين** ـ ط السندوبى ـ ط١ ١٩٢٦ ـ ١/ ٩٠

١٠ ـ نفسه ١ / ٢١

١١ ـ Mark Edmundson, **Literature Against Philosophy, Plato to Derrida, A Deference of Poetry,** Combridge Univ. Press, 1995, p. 4.

١٢ ـ Ibid. p. 14.

١٣ ـ أرسطو: **فن الشعر** ـ الترجمة والتقديم والتعليق لـ. إبراهيم حمادة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٨٩م ـ ص٩٥ ـ وانظر ترجمة بايووتر ملحقة بالكتاب. ص٤٣

١٤ ـ نفسه ـ ص١٢٣

١٥ ـ Wimsatt & Brooks, **Literary Criticism**, *op. cit*, P. P. 21 - 34

١٦ ـ عبدالقاهر الجرجانى: **أسرار البلاغة** ـ نشر: رشيد رضا ـ ط ـ دار المعرفة بيروت ـ ١٩٧٨م ـ ص١٠٢

١٧ ـ هوراس: **فن الشعر** ـ الترجمه والدراسة: لويس عوض ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٨م ـ ص ١١٦

١٨ ـ Philip Sidney, **«An Apology For Poetry», in English Critical Texts,16 th century to 20 th Century,** (eds.) D. J. Enright & Ernst De Chickera, Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 8.

١٩ ـ Ibid, Pp 19 - 20

٢٠ ـ **Ibid**,- p - 225

٢١ ـ **Ibid**, p. 227

٢٢ ـ **Ibid** p. 233

٢٣ ـ **Ibid**, p. 232

٢٤ ـ Wordsworth, **The Poetical Works,** London, The Albion edition, 1890, p. 327

٢٥ ـ **Loc. Cit**

٢٦ ـ شلوفسكى: بناء القصة القصيرة والرواية ـ فى: **نظرية المنهج الشكلى: نصوص الشكلانيين الروس** ـ ترجمة: إبراهيم الخطيب ـ المغرب ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ ط١ ـ ١٩٨٢م ـ ص١٣٧

٢٧ ـ انظر: رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة** ـ ترجمة. جابر عصفور ـ القاهرة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة آفاق الترجمة ـ ع١ ـ ١٩٩٥م ـ ص ص ٣٢ ـ ٣٣.

٢٨ ـ John Lyons, **Semantics,** Cambridge Univ . Press, 1977, Volume I, p. 3.

٢٩ ـ Geoffrey N . Leech, **Principles of Pragmatics**, Longman, 1983, p. X.

٣٠ ـ هولب: **نظرية التلقي** ـ مصدر سابق ـ ص ص ٩٧ ـ ٩٨.

٣١ ـ Josef Bleicher, **Contemporary Hermeneutics, Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique**, Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 104.

٣٢ ـ **Ibid** p. 108

٣٣ ـ Hans - George Gadamer, **The Relevance of the Beautiful, and Other essays**, (ed.) Robert Bernasconi, Translated by Nicholas Walker, Cambridge Univ. Press, 1989, P. 66.

٣٤ ـ Robert Scholes, **Protocols Of Reading**, Yale Univ. 1989. p. ix

وانظر الفصل الثانى من الكتاب.

٣٥ ـ John Macquarrie, **Existentialism**, Penguin Books, 1980, p. 182

٣٦ ـ **Ibid** P. 185.

٣٧ ـ نجيب محفوظ: **حضرة المحترم** ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٧م ـ وإلى هذه الطبعة تشير أرقام الصفحات فى القراءة.

٣٨ ـ «وقال إن الجنون منتشر أكثر مما تصور. الاهتمامات السياسية تثيره وتدهشه. وهو يصر على عدم الاكتراث بها. ويؤمن بأن للإنسان طريقاً واحدة، وأن عليه أن يشقها وحيداً مصمماً بلا أحزاب ولا مظاهرات، وأن الإنسان الوحيد هو الخليق بالشعور بربه وبما يطالبه به فى هذه الحياة، وأن مجده يتحقق فى تخيطه الواعى بين الخير والشر، ومقاومة الموت حتى اللحظة الأخيرة» (ص٥٧). وهذا كله ورد فى إطار فزعه الشديد حين أخبرته قدرية البغى أنها سارت يوماً فى مظاهرة، وأن «حتى هذا الدرب أحب الوطن يوماً ما».

٣٩ ـ كان عضو مجلس النواب عن دائرة باب الشعرية المرحوم سيد جلال وراء المشروع الذى وافق عليه المجلس وقرر رسمياً إلغاء البغاء فى مصر، فى واقعة تاريخية معروفة.

٤٠ ـ يمكن تطوير الحديث عن مفارقات الخطاب، وتناقضاته، فى اتجاه قراءة تفكيكية تجعل حضرة المحترم حديثاً عن امتهان الحضرة، واختراقها، وتبددها. وما نقدمه الآن، فى ضوء مفهوم القارئ الحر نكتفى فيه بالإشارة إلى السبل، والإيماء إلى إمكانيات تفتح النص، على نحو لايمثل برنامجاً منتظماً للقراءة الحرة ندافع عنه بوصفه مثلاً أعلى لهذا الضرب من القراءة. ما نقدمه فى النهاية، تأمل أول فى سبيل طويلة لتطوير أفكارنا عن القراءة.



الخطاب الثقافى للإبداع الأدبى عند نجيب محفوظ

القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الأدبى

رمضان بسطاويسى محمد*

«إن صوت الأديب صوت كاشف عن الحقيقة»
«نجيب محفوظ يتذكر»، جمال الغيطانى
دار أخبار اليوم القاهرة ١٩٨٧

ـ ١ ـ

يتجسد الخطاب الثقافى للأمة فى أشكال الإبداع جميعا، وطرق إنفاق الوقت، وصورة الحياة اليومية، وفى التقاليد والأعراف المختلفة. وكلمة الخطاب discourse هنا لا تعنى المكتوب فحسب، بل تعنى المقول المنطوق. وصورة الفعل أيضاً[١]. والخطاب، بهذا المعنى، يعبر عن ذات الأمة فى مسار وعيها بذاتها وبالعالم من حولها، ومن ثم فهو ينم عن خطتها فى التنمية الحضارية بأبعادها المختلفة. وتجسد المؤسسات الرسمية والشعبية «الوعى الراهن»[٢] لهذا الخطاب، بينما يجسد الفكر والإبداع «الوعى الممكن» لهذا الخطاب، لأنه يكشف عن إمكانات الأمة فى مشروعها الحضارى، لمواجهة حاجات المستقبل.

إن محاولة العثور على الخطاب الثقافى للأمة من خلال تحليل النصوص الفلسفية التى قدمها الفكر المصرى[٣]، لن يكشف إلا عن خطاب ثقافى واحد، لأن الفكر ـ بطبيعته ـ يكشف عن الوحدة الكلية، ويقوم باستبعاد التعدد الذى يكشف عن التفاصيل الدقيقة للثقافة المصرية فى أبعادها الجغرافية والاجتماعية، ذلك لأنه يعتمد ـ فى بناء نسقه الفلسفى ـ على لغة التصورات، ومن ثم، لن نجد الثقافات المتداخلة والمتضمنة فى إطار الثقافة الكلية للأمة ووعيها، التى تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة. ويختلف حضور هذه الطبقات والكيانات الاجتماعية تبعا لمدى قربها أو بعدها من الخطاب الثقافى السائد، بينما فى الإبداع ـ بأشكاله المختلفة ـ ولاسيما الأدب ـ نجد الخطاب الثقافى ممثلا

* قسم الفلسفة، كلية البنات، جامعة عين شمس.

للعناصر الجوهرية، بآليات ورؤى مختلفة. ويقوم الخطاب الأدبى بمهمتين: أولاهما الوظيفة الحفظية للتراث الحياتى اليومى، الذى لم يدون، لأن التدوين مرتبط بمشروعية هذا التراث واتفاقه مع السلطة السائدة، وهذه الوظيفة الحفظية تجسد تاريخية الوعى الذاتى للأمة فى مسار حياتها الاجتماعية والسياسية. وثانيتهما، تعبير الخطاب الأدبى عن الأنساق المتباينة من هذا الخطاب الثقافى للأمة لدى تلك الكيانات الاجتماعية التى تقع على أطراف الخريطة الاجتماعية للمجتمع المصرى، ومن ثم تكشف التعدد والصراع فيه.

ولم تستطع النصوص الفلسفية التى قدمها المفكرون المصريون أن تقدم الفكر المصرى بوصفه حصيلة صراع بين أنماط وصور حياتية تعبر عن الثقافات المتداخلة والمتصارعة فى وعى الأمة، منها الشفاهى والمدون، وإنما قدمته بوصفه تعبيرا عن خطاب أوحد للثقافة. ولعل هذه النظرة ـ التى تعتمد فى كثير من جوانبها على النصوص المدونة، أو خلال المعلومات التى تسمح السلطة، فى مختلف العصور التاريخية بتداولها ـ تغفل النظرة الشعبية التى تنتج ثقافة مغايرة، لها أسئلة مختلفة عن تلك التى يطرحها الخطاب الفلسفى(٤). وقد حاول الإبداع الأدبى ـ والقصصى خاصة ـ تقديم طقوس الحياة اليومية، والجوانب الثقافية لهذه الطقوس، وكانت له الأسبقية فى إبراز التباين اللغوى داخل مصر، مما يعكس منطقا خاصا وإدراكا لغويا للعالم، متمايزا عن ذلك المطروح فى أجهزة الاتصال.

وهذه الدعوة ليس الهدف منها إهمال التناول الفكرى لقضايا الواقع المصرى، ولكنها دعوة إلى الاهتمام بالإبداع من حيث هو مصدر إيحائى، له طبيعته الخاصة، فى الوعى بالخطاب الثقافى ذى الملامح والسمات المتعددة للأمة. فحين تقوم بتحليل مضمون النصوص الفكرية للمفكرين العرب مثل حسن حنفى، طيب تزينى، حسين مروة، محمد عابد الجابرى، عبد الله العروى، محمد أركون وغيرهم، يمكن القول إن الخطاب العام واحد، وإن الاختلاف يقتصر على استخدام المصطلح فحسب. وليس هذا حكما، ولكنه توصيف يمكن التوصل إليه من خلال تحليل مضمون كتابات هؤلاء المفكرين(٥)، فالقضايا لديهم واحدة، وهى جميعا تتركز حول إعادة بناء البنية الثقافية للخطاب العربى عن طريق خلخلة الأسس العقائدية والفكرية لرؤية العالم للجماعة البشرية العربية. ورغم اختلاف المناهج التى استخدمها هؤلاء المفكرون فإن النتائج التى توصلوا إليها تكاد تكون واحدة. فما يسميه محمد عابد الجابرى فى كتابه (نقد العقل السياسى العربى) باللاوعى السياسى الجماعى للشعب العربى، ويطلق عليه حسن حنفى المخزون النفسى للجماهير، ويعتمد كل منهما على اختيار مادة التراث من خلال كتابات بعينها، بالرغم من أن ما وصلنا من التراث لا يعبر بالضرورة عن «الكل الثقافى». ولكن هذا لم يمنع المفكرين العرب من التعامل مع هذه المادة التاريخية، واختيار ما يعضد منها موقف المفكر أو يثبت أو ينفى دعواه، دون أن يحفر تحت سطح هذه النصوص، ليكشف عن الغائب، أو المغيب والمسكوت عنه، لأسباب شتى(٦)، وليكشف عن مواقف ورؤى البشر الذين شكلوا صورة حياتهم وفق حاجاتهم الإنسانية والاجتماعية والجغرافية.

ولذلك، كان اقتراح دراسة الإبداع من منظور البحث عن الثقافات المتداخلة لوعى الأمة بذاتها، لأن الإبداع ـ فى كل صوره ـ تعبير عن إدراك متعدد للحواس، يعبر عن تصور هذه الفئة المبدعة للعالم، وانتماءات هذه الفئة تسجل هذا الإدراك على نحو له خصوصياته وآلياته فى التعبير الإنسانى، وبالتالى يمكن اكتشاف الخطاب الثقافى، بمعنى اكتشاف صور الحياة التى تتبناها قطاعات من الشعب.

وقد ساهم اتساع كم الإبداع الأدبى ـ القصصى والروائى بشكل خاص ـ فى تصوير جماليات المكان

المتعددة، فى طابعها الحفظى لذاكرة الأمة الثقافية، وفى تصوير ثقافة الأطراف المختلفة عن ثقافة المدينة التى أصبحت ـ بفعل أدوات الاتصال ـ مشدودة إلى المدن الاستهلاكية فى الغرب، التى تروج لصورة الحياة التى تنتج من خلال السلع وتروج لها شركات متعددة الجنسيات، مما جعل أهل المدينة العربية يتخلون عن حريتهم طواعية فى اختيار صورة الحياة التى تتفق مع إمكاناتهم الروحية وشروط حياتهم الاجتماعية، ويأملون فى صورة الحياة التى قدمها«المركز» لتأكيد سيادته الثقافية، ولترويج سلعه المرتبطة بنمط بعينه من الحياة.

وإذا كان المركز الأوروبى والأمريكى يحفل الآن بثقافات مضادة لثقافة المدينة، التى تعبر عن نفسها فى ثقافة الاستهلاك(٧)، وتدعو هذه الثقافة المضادة إلى تبنى النمط الشرقى والآسيوى أملاً فى صورة جديدة للحياة أو ثقافة جديدة أصبح لها مشروعية الوجود، بعد أن فقد العقل الأوروبى مصداقه فى تأكيد مرجعيته فى قبول أى ثقافة أخرى من ثقافات الأطراف. واستطاعت أبحاث كلود ليفى شتراوس وأدورنو وهابرماس وهوركهايمر وجارودى أن تخلق مناخا يساهم فى خلق صراع ثقافى داخل ثقافة المركز، هذا فى وقت تتطلع فيه المدينة العربية (التى اهتم بها نجيب محفوظ من خلال القاهرة، التى كانت المكان الأثير لديه، حيث تدور فيها جل أعماله الروائية والقصصية) لتأكيد انتمائها لثقافة المدينة الغربية، فأصبحت تستورد كل الأدوات التى توفر الجهد والوقت، والتى قد لا يتلاءم بعضها مع حاجات الإنسان العربى الروحية والمادية. ولأن هذه الأدوات ليست من صنعه، فإنه يظل أسيرا لثقافة المدينة الغربية ويحتذى حذوها فى حل المشاكل التى تنشأ، لأسباب مختلفة، عن تلك التى ظهرت هناك.

ولذلك، فإن التحديث(٨) الذى ينادى به الفكر العربى يحتاج إلى نقد، والعقلانية التى ندعو إليها يجب ألا تقتصر على صورة العقل المنطقى البارد الذى يميل إلى صياغة أى شئ إلى قواعد كمية. لأنه حينذاك يتحول إلى إيديولوجية تؤكد السائد، ولا تدعو إلى نفيه وتجاوزه إلى أفق أرحب، ولا تفسح المجال للخيال الذى يحلم بصورة أجمل للحياة. ولذا، ينبغى نقد تصورنا عن العقل نفسه. ويبدو أن العقل العربى يحتاج إلى ثورة أشبه بالثورة الكانطية، التى بدأت بنقد أدوات المعرفة، وكان هذا ـ فى حد ذاته ـ تحديدا للموضوعات التى تخضع للعقل، واستبعاد الموضوعات التى لاتدخل فى نطاقه، وذلك لأن الافتتان بالعقل، على هذا النحو، جعل من العقل أداة تبريرية فى أيدى الطبقات التى تسعى إلى تكوين ماهيات ثابتة عن القيم لترسيخ استقرارها النفسى والسياسى. ويصبح العقل أسطورةسياسية تتأبى على النقد الذى يبرز الطابع الكيفى للعقل. ولعل دراسة دعاوى العقلانية كما تتجلى فى كتابات المفكرين العرب ستجد أن صورة العقل لا تتضمن أبعادا عميقة بقدر كاف، كالبعد الجمالى مثلا، والبعد التواصلى للعقل، وغيرهما. وهذه ليست دعوة ضد العقل، وإنما إشارة إلى أنه لابد من تعقل وعينا بالعقل، وإلى أن مشروعاتنا التنويرية تحتاج إلى التعدد بدلا من التصور الأوحد الذى يسيطر عليها، ولاسيما أن عصرنا يؤمن بأن الوصول إلى الحقيقة مرتبط بتوصيف قدراتنا على إدراك أبعادها وهذه القدرة مرتبطة بالتطور الاجتماعى والتاريخى.

ولذلك، فإن دراسة النص الإبداعى للبحث عن الخطاب الثقافى، لا تعنى تجاهل النصوص الفكرية، بل يمكن الإفادة منها فى محل المقارنة مع الإبداع الذى يضم صورا شتى عن الحياة والتراث والسياسة والأسطورة بالمعنى الإيجابى، وهذا لن يتأتى إلا بفهم الثقافة العربية بوصفها مفهوما واسعا يضم كثيرا من الثقافات التى تعبر عن كيانات اجتماعية، لها مصادرها المتباينة فى الإبداع الثقافى، ولاسيما أن النقد الجزئى، وليس النقد الثقافى، قد ركز على دراسة الإبداع ـ بصوره المختلفة ـ بوصفه يعكس ثقافة واحدة، ولم يفهم الوحدة بوصفها تعبيرا

عن التعدد والتباين النوعى داخل الثقافة المصرية. وبالتالى، اتسم فهم الإبداع الروائى والقصصى والشعرى والفن التشكيلى والموسيقى والعمارة، بكونه تعبيرا عن الثقافة المدونة، وتم تجاهل «الثقافة الصامتة».

والمقصود بالثقافة الصامتة تلك الثقافة التى تنتجها الجماعات الإنسانية، عبر صيرورة حياتها الاجتماعية، والتى لا تندرج تحت إطار الطابع المرجعى لثقافة المجتمع، وهوالإطار الذى اجتهدت الطبقة المتوسطة ـ بعد تعليم أبنائها، بعد ثورة ١٩١٩، وتقلدهم المناصب السياسية ـ فى إعادة صياغة التراث وفق مفاهيمها عن العالم، من أجل تكوين ماهيات ثابتة للقيم الثقافية، تساعد على ترسيخ وجودها الاجتماعى فى مسيرتها السياسية التى عبرت عن نفسها بعد ذلك فى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وذلك من خلال الاستعانة برؤية العالم المستمدة من ثقافة الغرب. وتوارت فى الظل تلك الثقافات الشفاهية، والثقافات التى تسكن أطراف الرقعة الجغرافية المصرية، كما توارت أيضاً ـ من الخطاب الثقافى للطبقة المتوسطة ـ الجماهير التى لن يتطابق تصورها للحياة مع تلك الصور التى تروج لها أجهزة الاتصال، فانخرطت هذه الجماهير فى الطرق الصوفية، وأشكالها الحياتية التى تجسد ثقافتها، وأصبح لها مواسمها واحتفالاتها الطقوسية بالموالد حول أقطاب أسطورية تسكن الوجدان المصرى، وتمتد رموزها المكانية من أسوان إلى الإسكندرية. لدى جماعات عديدة مثل القبائل والعشائر وجماعات الغجر والنوبة وغيرها.

والمجال هنا لا يتسع لحصر هذه الثقافات وصورها الحياتية، وإنما ما نريد قوله إن هذه الثقافات تم الوعى بها من خلال الإبداع. ويمكن أن نضرب مثالين على ذلك، الأول من يحيى الطاهر عبدالله فى القصة القصيرة، حيث عبر عن جماعات الغجر، التى تتميز عن الكيانات الاجتماعية الأخرى بعدم انتمائها لمكان محدد داخل مصر، وإنما تتجسد حياتها فى صورة التنقل الدائم من مكان إلى مكان آخر، ولهم أعرافهم فى الزواج والحياة، ولهم مفاهيم خاصة عن الملكية وأبنية القيم تعتمد على التغير وعدم الثبات الذى تعكسه حياتهم. واتخذت القصة لدى يحيى الطاهر عبد الله ـ من خلال التعبير عن هؤلاء وعن عمال البناء ـ تقنية قصة «القول» التى تعتمد على القص والحكى الشفاهى فى بناء عالمه الأدبى. ونجده أيضاً لدى محمد مستجاب فى (التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ) و (ديروط الشريف)، فبناء القيم لدى «نعمان» مختلف تماما عن بناء القيم لدى أهل القرية، ونجده أيضاً فى مجموعتى سعيد الكفراوى: (ستر العورة)، و (مدينة الموت الجميل)، ونجده أيضاً فى أعمال الفنانة التشكيلية سوسن عامر التى تستلهم الوجدان الشعبى الذى يدرك العالم بوصفه أشياء محسوسة بذاتها، ولا يقوم بعملية التحويل الدلالى لكى يكون مجموعة من التصورات المجردة، كما هو الحال عند الطبقة المتوسطة، فاستخدمت الألوان بصورتها الوحشية والبدائية، وأفادت من عالم الثقافات المصرية المتعددة فى التعبير عن فن مصرى له هوية خاصة تعكس علاقة الإنسان بالمكان والمناخ ومفردات الكون لديه التى تعكس رؤيته الإبستمولوجية والميتافيزيقية للعالم.

والمثال الثانى من عبد الحكيم قاسم الذى قدم فى روايته (أيام الإنسان السبعة) التصوف الشعبى الذى يفهم التصوف بوصفه سلوكا وحياة ووجدانا، وممارسة حياتية بين البشر، دون إحالة لعبارات مجردة، فتتجسد صورة أخرى للتصوف مختلفة عماهو سائد فى الكتابات النظرية عنه. وهذه الصورة ترتبط بالتصوف فى مظاهره الحية، المعيشة لتجربة إنسانية، كل يوم فى بلادنا.

لكن، لماذا لم يكشف النقد عن هذه الثقافات فى معرض تحليله لهذه الأعمال الإبداعية؟ قد يرجع هذا إلى أن النقد ظل ينظر للإبداع بوصفه انعكاسا للثقافة التى يتبناها الناقد، ولم يدع هذه الإبداعات تكشف عن نفسها، وعن الثقافة التى تطرح أفقاً للحياة ورؤية للعالم مختلفة عن تلك التى نجدها فى مفاهيم الوعى السائد

فى المجتمع. وتكمن المفارقة فى أن النقد حاول تفسير اختلاف ما تطرحه هذه الإبداعات عن ما هو سائد فى المجتمع المصرى، بتفسيرها من خلال ما هو سائد. أى أنه كان يقوم بعملية تعسفية نتيجة لوجود إطار مرجعى واحد يفترض أن هناك بعدا واحدا للثقافة المصرية، بينما هى فى الحقيقة قائمة على أبعاد متعددة تكشف عن رؤى متنوعة للوجود والحياة والعقل، يظهر فى استخدامها للغة، حتى إن هناك لغة للألوان تظهر فى استخدام «الرايات» بالموالد، وفى سيادة ألوان معينة فى الملابس فى مناطق جغرافية واجتماعية، وكل هذا يشكل ظاهرة لغوية خاصة، يمكن رصدها، وهذا يظهر غنى وثراء الثقافة المصرية.

وتكمن أزمة المجتمع المصرى السياسية فى أنها ترسيخ صورة بعينها للحياة اليومية، لم يعد ممكنا تحقيقها للسواد الأعظم من الجماهير التى سارت فى ركب التعليم الذى يرسخ لهذه الصورة. وتتبنى الطبقة المتوسطة، البيروقراطية، هذه الصورة وتدافع عنها، باعتبارها جزءاً من الدفاع عن وجودها السياسى ـ من خلال برامج محددة. ونتج عن هذا تراجع شرائح اجتماعية داخل الطبقة المتوسطة لتلحق بجماعات أخرى لم تستطع أن توجد عن طريق الصورة المكرسة للحياة اليومية. واستطاع الإبداع المصرى أن يعبر عن هذه الأزمة السياسية، بل أن يشير إلى إمكانات متعددة للخروج من هذا المأزق، عن طريق نقد هذه الثقافات الشائعة فى أجهزة الاتصال التى تقوم بتزييف الوعى. وتعتبر تجربة فتحى غانم الأدبية من أكثر النماذج الإبداعية تمثيلا لهذا النقد الثقافى، ورصدا لتاريخية النهضة والسقوط لثقافة الطبقة المتوسطة. بينما نجد فى المقابل أن الدراسات الفلسفية لدينا قد اهتمت بدراسة الفكر الغربى باعتباره علما للأفكار، ولم تحاول دراسته بوصفه نتيجة للجدل الاجتماعى. والتراث أيضاً، تم تقديمه أوتأويله وفق إيديولوجية تتبع هذه الثقافة السائدة، دون الالتفات إلى التراث العينى. ولذلك لابد أن نشهد أن الإبداع المصرى ـ رغم تخلف النقد عن متابعته فى هذا الجانب، ورغم اعتماد الأديب والمبدع على فاعلياته الذاتية فى خلق شروط إنتاجه، حيث لم تخطط مؤسسة ما لتوفير الحد الأدنى لخلق شروط الإنتاج الأدبى، فإن المبدع ـ كان الفريد فى قدرته على رؤية التعدد والتباين والتعبير عنه، ونقد الثقافة السائدة، حتى غدا الإبداع المصرى هو أكثر النشاطات إيجابية فى واقعنا المعاصر.

ولايزال الفنان المصرى ـ بالرغم من كل شئ ـ هو الوجه المشرق لدينا. والمبدعون المصريون بأجيالهم المختلفة، يشاركون فى إنتاج ثقافة غنية بتعددها، ولم يتوقفوا عن الإبداع بوصفه تفجيرا لرغبات وصور وأفكار، لم يتمكن الفرد من التعبير عنها، وبالتالى لم تصبح الكتابة لديهم عملية أنطولوجية لقراءة الذات، وإنما تجاوز إدراكهم هذا كله، حيث أصبح الإبداع عملية مركبة فى مضمونها وأدواتها كذلك، وتبدى بوصفه عملية ذات أبعاد اجتماعية تستمد مقوماتها من ثقافة الجماعات البشرية فى الوطن، وتسهم فى الوقت نفسه فى تنمية الحساسية الجمالية، أى الإدراك الحسى للعالم، على نحو ينمى الوجدان فى إطار مغاير للثقافة السائدة.

وهذه الدراسة التى تحاول الكشف عن الخطاب الثقافى للإبداع الأدبى لدى نجيب محفوظ، هى دعوة إلى التمييز بين «النص» و «الخطاب» فى الإبداع، فالنص يكشف عن آليات وتفاصيل الثقافة وكيفية الوعى بها، بينما الخطاب هو توجهات هذه النصوص ووضعها فى إطار الخطاب الكلى لأدوات الاتصال فى المجتمع، وهى أيضاً دعوة إلى الاحتفاء بالإبداع المصرى الجاد وإبراز جهوده فى تعرف الهوية المصرية، وحرية المبدع هى الشرط الجوهرى، لكى يسهم المبدع فى تطوير المجتمع. أما نظرتنا الحالية للإبداع ـ التى تعكسها مواقف المؤسسات الرسمية من المبدع ـ فتفترض مجتمعا منغلقا واحدا يفرض نمطا وحيدا من الرؤى، ويجعل مما هو قائم المثال والمرجع الأسمى، ويلغى بالتالى كل اجتهاد

إبداعى يعبر عن التركيب الخلاق بين الذاتى والموضوعى، بين ما هو موجود وما هو ممكن، بين الحاضر والمستقبل، وبالتالى فهو جدل متوتر لا يتحقق إلا ضمن سياق من الصراع والحوار بين القوى المختلفة للمجتمع. ولا يمكن أن ننظر للهوية المصرية بوصفها شيئاً قد اكتمل وانتهى وتجمد فى الماضى، وما على الأجيال الحاضرة إلا تمجيدها والتغنى بها، فالهوية المصرية ليست معطى ساكنا فى الماضى وإنما هى معطى متطور ومتحرك، ويجب أن نعطى لها أفقاً أرحب من الماضى. إن الانفتاح على العالم لا يتحقق إلا بانفتاحنا على الداخل، حتى لا تتحول هويتنا إلى مجموعة من السمات والصفات الثابتة التى تدل على غياب الحيوية التاريخية.

ـ ٢ ـ

هل يمكن اعتبار النصوص الأدبية مصدرا من مصادر تحليل الخطاب الثقافى للأمة؟ وهل لهذا المصدر طبيعة خاصة، تعكس فلسفة ما، وتجسد خطابا ما ضمن الخطابات العديدة التى يحفل بها الواقع؟ وما أهمية هذا المصدر فى كشف جوانب الخطاب الثقافى؟

إن الخطاب الثقافى الذى تطرحه أعمال نجيب محفوظ يجسد الفلسفة بالمفهوم المعاصر، التى لم تعد تقتصر على التصورات المجردة، وإنما تعكس صيرورة الواقع المعيش[٩]، ولهذا، فإن أعمال نجيب محفوظ ـ بهذا المعنى ـ تقدم فلسفة أو خطابا ثقافيا عبر عن فاعليات اجتماعية فى الواقع، وتطرح برنامجا أو مشروعا يمكن أن ينهض الواقع على أساسه. وقد كان نجيب محفوظ حريصا على تقديم رؤيته للتيارات والثقافات التى تتحرك فى الواقع الاجتماعى، دون وقوع فى أسر التفسير المسبق. فحيرة «كمال عبد الجواد» فى «الثلاثية» هى تجسيد لحيرة مجتمع، بأسره، على منعطف تاريخى تدخله الأمة بكامل تياراتها المتباينة. فكمال عبد الجواد ليس رمزا، لكنه تعبير كلى عن الوعى بالمصير لدى الطبقة المثقفة. ولذلك، يمكن القول إن أعمال نجيب محفوظ فى «الثلاثية» وغيرها تجسد الخطاب النموذجى للأمة[١٠]، الذى يمكن للنقد الثقافى أن يبرز عوامل الصراع والتعدد داخله، من أجل صياغة نوع من التواصل ـ أساسه الصراع ـ بين هذه الثقافات.

ويمكن أن نطرح، هنا، تساؤلات عدة:

ـ كيف تناول نجيب محفوظ قضايا الوجود العينى فى أعماله الروائية؟، وهل تكشف عن البعد الإبستمولوجى والميتافيزيقى فى خطابه الأدبى؟

ـ ما العلاقة بين تنامى خطاب نجيب محفوظ وحركية الفكر المصرى والعربى المعاصر، فى رؤية كل منهما للقضايا الرئيسية التى يطرحها عصرنا الراهن، وتفجرها مشكلات الواقع اليومية، عبر الخلفية السياسية والتاريخية؟

ـ هل يبشر نجيب محفوظ بفلسفة جديدة ضمن خطابه الأدبى متعدد الجوانب، الذى يمكن دراسته على المستوى السياسى، والاجتماعى، والأدبى، وأيضاً الفلسفى، لاسيما أن الرواية لاتزال هى أداة الفلسفة المعاصرة فى التعبير عن رؤاها؟[١١]

ـ هل يمكن للإبداع المصرى والعربى أن يكون مشروعا فكريا، لم يفصح النقد عن أبعاده المختلفة بعد؟ لاسيما بعد غياب الجمالى والمتخيل من المشروعات الفكرية الراهنة.

ـ هل يمكن الإفادة من صياغات الخطاب «المحفوظى»، فى الصراع الدائر الآن بين تيارات الفكر فى بلادنا؟

هذه بعض الأسئلة التى تطرح نفسها عند دراسة الخطاب الثقافى للإبداع فى أعمال نجيب محفوظ. ولكن، كيف يمكن تناول أبعاد هذا الخطاب الثقافى فى هذه الأعمال؟ خصوصا أن هناك دراسات كثيرة ركزت على دراسة آليات هذا الخطاب وتقنياته الجمالية.

لقد قمت بتقسيم القضايا من خلال تقصى روايات نجيب محفوظ، وهذا الترتيب للقضايا لم يرد فى هذه الروايات على هذا النحو، وإنما هو إعادة بناء لمحتوى الخطاب المحفوظى بما يساهم فى الكشف عن الإبستمولوجيا الوجودية التى يرتكز إليها. فلقد بدأ بالتاريخ على أنه أداة لفهم الواقع المعاصر، ولم يبدأ بالميتافيزيقا.

١ ـ **قضايا الميتافيزيقا**: وهى تبدأ من الإنسان، وإدراكه عوالمه. وهذه القضايا ليست ـ لديه ـ مجردة، فالقلق الميتافيزيقى، وقضايا الوجود الإنسانى متلاحمة فى نسيج واحد. فالبحث عن «الجبلاوى» فى (أولاد حارتنا) يمثل صورة تشير، ضمن ما تشير، إلى البحث عن الفاعلية، وبحث الإنسان عن القدرة التى تتيح له أن يفهم ما يجرى على أرض الواقع، ليكون قادرا على استغلال مواد الواقع الخام فى إنتاج حياته. فالدلالة الدينية قد تكون هى القشرة الخارجية لهذا النص التى ينبغى تجاوزها إلى دور الإنسان فى إنتاج حياته. وقد صدرت هذه الرواية فى وقت كانت تتم فيه محاولات فى الفكر المصرى والعربى من أجل تحويل مركز الاستقطاب لوعى الإنسان بواقعه إذا أراد أن يكون فعالا، بدلا من تقليب الذاكرة البشرية. فالعلم ليس مقابلا ـ بمعنى التضاد ـ للاهوت، وإنما هو منهج لمواجهة ما يجابهنا من مشاكل جزئية تتصل بإنتاج الإنسان لحياته اليومية، فى تفاصيلها الجزئية، بينما اللاهوت هو رؤية «كوزمولوجية» ذات طابع كلى، يرتبط إدراكه بمجمل التجربة والخبرة الإنسانية، فى علاقاتها بذاتها وبالكون. وأزعم أن الرواية، فى طرحها الفهم الميتافيزيقى، لم تكن تطرح التعارض بينهما، بقدر ما كانت تبحث عن المنهج الملائم للإشكالات الجديدة التى يواجهها الإنسان المصرى الذى يجد نفسه مسؤولا عن بناء وطنه، بعد تسلمه السلطة، بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. والرواية، بهذا المعنى، تجسد منعطفا تاريخيا للفكر المصرى، لدى طبقة كانت لاتزال ممزقة ـ بفعل تكوينها الثقافى ـ بين منهجين لمواجهة قضايا الحياة اليومية، أحدهما منهج كلى مجرد، والآخر علمى عينى، يعبر عن نفسه فى تموضع القضايا وتعقدها. وهذه القضية لم تحسم بعد فى أرض الواقع، لأن المؤسسات لاتزال تخلط بين المنهجين فى تناول القضايا التى تعرض لها، ولم تتحول المؤسسات إلى بنية قوية فى هيكل المجتمع، ومن ثم نرى الانشطار المعرفى بين تيارات المجتمع فى استبدال منهج بآخر، وغاب دور المتخصص بسيادة الوعى الزائف فى تشخيص ما يعرض له من قضايا. وهذا الانشطار المعرفى يتجسد فى تحليل مضمون الخطاب السائد فى الكتابات المختلفة حول الموضوع الواحد من مشكلات الواقع، وتحولت بعض نماذج الخطاب إلى صورة من صور المعيارية التى ينبغى أن تسود فى طرح القضايا، ولم يفصح العلم عن نفسه فى صورة مناهج تفصيلية، تدرس الموضوع من جوانبه المتعددة، وسيطر السبب «الأولى» على تفسير الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وهذه إيديولوجية مضللة، لكنها لاتزال حاضرة فى الخطاب المعرفى، ومعناها نقل النهج اللاهوتى فى التفكير إلى شئون الحياة اليومية، وهو نهج ينزع عن الإنسان فاعليته، ويبسط الموضوعات فى البحث عن الجوهرى الذى يتفق مع العلة الواحدة الكافية لتفسير كل شئ، ولا يخدم الدين فى شئ، ويجعل من المعيارية «النصية» سلطة تمارس تأثيرها فى الحياة العملية، حيث يغيب الوصف، وهو مفتاح فهم الواقع، ومن ثم تأتى مرحلة التفسير، والتخطيط لإنجاز ما هو استراتيجى فى الثقافى.

٢ ـ **القلق الميتافيزيقى**: وهو يتصل بعالم رواية (أولاد حارتنا)، فالبعد الإبستمولوجى ضرورى للتفرقة بين

العوالم الممكنة التى يخوض فيها الإنسان، وتكتنف تجربته فى العالم، وقد تواصل هذا القلق فى رواية (الطريق) أيضاً، وارتبط البحث الإبستمولوجى عن الحقيقة، بمفهومها الإنسانى، بالبحث عن الهوية، ومعنى الوجود، ودلالة الانتماء. وكأن نجيب محفوظ يطرح ميتافيزيقا للقلق الاجتماعى الذى يغير من وضعية الإنسان وموقفه من السلطة، وللقلق الميتافيزيقى الذى يمثل بحثا عن التحقق الوجودى.

٣ ـ **من الميتافيزيقا إلى العدالة الاجتماعية**: بمعنى أن الكاتب ينتقل من القلق الميتافيزيقى فى (أولاد حارتنا) و (الطريق) إلى القلق الاجتماعى، كما يتجلى فى الصيرورة التاريخية للمجتمع الإنسانى فى (اللص والكلاب) و (ملحمة الحرافيش). ويمكن المقارنة هنا بين نجيب محفوظ وفريدريك شيلر فى فهم كل منهما للعدل الاجتماعى. فلقد اهتم شيلر بهذا فى مسرحية (اللصوص)[١٢] التى تحاول أن تطرح حلا لغياب العدل الاجتماعى، يقترب من المفهوم الذى قدمه محفوظ فى رواية (اللص والكلاب). فالبطل لدى كل منهما يسرق من المجتمع من أجل غاية نبيلة، وكلاهما يرفض فساد المجتمع، ولكن كل منهما ينتهى نهاية مأساوية أيضاً.

٤ ـ **الوعى بالمصير**: يؤدى افتقاد العدالة والحرية فى المجتمع إلى اغتراب الفرد عن نفسه، نتيجة لاغترابه عن الكل الاجتماعى الذى ينتمى إليه، لأنه يشعر أن المجتمع يضاد وجوده الفردى، ويحدث هذا الشرخ العميق بين الفرد والمجتمع، ومن ثم يتراجع الوعى بالمصير من الوعى الكلى به إلى الوعى الفردى به، وهذا الوعى الفردى ينتهى بمحدود الذات الضيقة. وتتعدد مصائر الأفراد فى ارتباطها بالوعى الممكن لديهم، وبتعدد الأفراد ذاتهم، لأن الانتماء بالمعنى الاجتماعى لم يعد موجودا. ومن ثم، يثار السؤال: لماذا يتبنى الفرد مسؤولية المجتمع بأسره، بينما لا يستطيع أن يتحمل مسؤولية ذاته فردا؟ وقد تجلى هذا فى بداية (الحب فوق هضبة الهرم)، فالبحث عن المعنى الميتافيزيقى، والوجودى يصبح متاحا حين يتجاوز الفرد مشاكل الضروريات التى يمكن من خلالها إنتاج حياته، بينما فى المرحلة اللاحقة التى يؤرخ لها نجيب محفوظ ـ كتطور للوعى وأشكاله لدى الأفراد ـ يصبح توفير الحد الأدنى ـ وهو السكن والعمل ـ غير متاح، وبالتالى لا توجد قضايا البحث عن المعنى والانتماء والوعى بالمصير.

٥ ـ **الواقع واليوتوبيا**: بعد أن قدم نجيب محفوظ توصيفه المجتمع المصرى، وجسد المأساة التى يعيشها الفرد، قدم كتابا فلسفيا، هو (رحلة ابن فطومة)، وهو يمثل البحث فى النظرية السياسية، ويشرح هذا من خلال تحليله الفكر السياسى عبر العصور المختلفة من خلال المدن التى تتبنى نظاما سياسيا ما، ويقدم الأبعاد الميتافيزيقية والإبستمولوجية لليوتوبيا، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن البحث عن الجحيم والفردوس يكون فى الأرض، وليس فى السماء. وهذه صورة لمفهوم الفكر السياسى تختلف عن صورة الفارابى عن المدينة الفاضلة.

٦ ـ **مفهوم التاريخ عند نجيب محفوظ**: هل هو تاريخ أجيال، أم تاريخ طبقات وفئات اجتماعية؟ وما علاقة التاريخ بالإبداع الأدبى فى الرواية من خلال الأعمال التى قدمها محفوظ فى بداية أعماله الأولى. فالتاريخ فى ذاته لم يقصد محفوظ تقديمه، وإنما استخدم التاريخ لإثارة قضايا الواقع الملحة، فليست هناك رواية تاريخية تقدم التاريخ بالمفهوم المدرسى لتعليمه، فهذا يخرج عن نطاق الإبداع للتعليم، وإنما التاريخ هنا هو مجاز للتعبير بحرية عما يريد الكاتب تقديمه. لكن الكاتب اكتشف أن هذه

الآلية فى الكتابة لا تقدم له إمكانات لتقديم كل ما لديه، ولاسيما أن إلحاحات الواقع التى يريد القاص التعبير عنها أكبر من هذه الآلية، آلية التاريخ فى الكتابة الإبداعية. ولذلك، انتقل فى الرواية التى تلى مرحلة كتابته التاريخية، ابتداء من رواية (القاهرة الجديدة) ١٩٤٥، إلى تجسيد تيارات الفكر المصرى المعاصر كما تعبر عن نفسها فى التيارات السياسية. وكانت مأساة «محجوب عبد الدايم» فى (القاهرة الجديدة)، تجسيداً لعدم الانتماء لنظرية ما، حتى لو كانت الفوضوية تحميه من هذا التشويه، لكن التاريخ يعود ليلح على كتابة محفوظ فى «الثلاثية»، فالنظرة البيولوجية للتاريخ كانت سائدة فى الفكر المعاصر مرتبطة باشبنجلر spengler (١٨٨٠ ـ ١٩٣٦) الذى اعتمد مفهوم المصير فى تصور مستقبل الحضارة، فالمصير لديه ليس قوة خارجية تحدد مصير الإنسان على النحو الذى نجده فى الحضارة اليونانية، وإنما الوعى بالمصير هو شعور الإنسان بذاته وكيانه المستقل إزاء قوة إنسانية أخرى تتحداه وتجعل وجوده فى خطر، فحين ذاك تنبثق الطاقات الكامنة فيه من أجل تأكيد الوجود. وقد أفاد نجيب محفوظ من هذا الفهم البيولوجى للتاريخ، ومن طرح اشبنجلر أن لكل حضارة شخصيتها وخصائصها الذاتية، وهى منفتحة على الحضارات الأخرى، وبالتالى يتوالى عليها ما يتوالى على أى كائن عضوى حى من ولادة ونمو وشيخوخة وفناء، فهناك تعاقب دورى للحضارات، فكل حضارة تنتابها ثلاث حالات، أولاها ميلاد حضارة جديدة بفعل استثارة قوى أجنبية لها، وثانيتها: حالة الخضوع والتلاؤم الظاهرى للحضارة الضعيفة التى تتخذ من التشكل الكاذب للحضارة مظهرا لها، لخضوعها بالحضارة الأقوى، والحالة الثالثة اختناق الحضارة فى المهد حين تلتقى بحضارة قوية. فهل أراد نجيب محفوظ أن ينقل هذه النظرة، وهذا المنهج من خلال التاريخ البيولوجى لعائلة السيد أحمد عبد الجواد، ولاسيما أن الأفراد فى «الثلاثية» لا يملكون مصيرهم، وإنما تصنعهم أقدارهم التى تحيط بهم من كل جانب. لكن هذا الجانب الفردى فى الصيرورة البيولوجية، يختلط بأسباب معقدة أخرى، فيتخلى محفوظ عن هذا التبسيط، ليعود فى (الحرافيش) لينتقل من تاريخ الأجيال إلى تاريخ الطبقات، واختبار للفلسفات المختلفة التى يموج بها المجتمع، بما فيها السحر، وهذا يعنى أنه لا يمكن فهم الكلية الاجتماعية للمجتمع المصرى، دون الإحاطة بالتاريخ باعتباره عنصرا أساسيا له، فالتاريخ المصرى القديم يبدأ بتاريخ الأسرات، وهذا ما نجده فى تاريخ أسرة السيد عبدالجواد، لكن فى (الحرافيش) نتتبع النسل الذى ينحدر من سلالة عاشور الناجى، وهى سلالة تمتد إلى ثلاثين فردا عبر أجيال متعاقبة، يحمل كل منها هماعظيما يسعى إلى تحقيقه، من خلال الأفق الذى تتيحه له تجربته.

٧ ـ التصوف فى أعمال نجيب محفوظ: هل يمكن أن يكون حلا فرديا، ولاسيما أن الطرق الصوفية ـ فى مصر ـ تحتل مساحة كبيرة من الوجدان الشعبى، المنفصل عن التنظيمات السياسية والإعلامية؟ وقد وجد الوجدان الشعبى فى هذه الطرق ملاذا لممارسة الطقوس المرتبطة بتاريخه الطويل. ولكن نجيب محفوظ لم يتعرض للتصوف فى صورته الشعبية، ولكن طرحه باعتباره واحدا من الحلول للبحث عن الحقيقة لدى الطبقة التى تقع فى صدام مع السلطة، لأن الواقع بمفهومه العينى هو نقطة الارتكاز لديه. والتصوف عنده مرتبط بعلاقة عضوية بين الفرد والكون، وهو ملمح أساسى لطموحات الوعى المجرد فى امتلاك حقيقة ما فى عصر يستعصى على المرء فهم أو إدراك أى شئ.

هذه بعض القضايا التى يثيرها خطاب محفوظ، وهى تكشف لنا عن إبستمولوجيا الاستعارة على نحو أثر فى وعى القراء أكثر من الكتابات النظرية، حتى باتت أعماله أحد مصادر الوعى بالواقع لدى الفئة التى تعاظم وجودها بعد ثورة ١٩١٩، وبزغ نجمها فى الصعود الاجتماعى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. وخطاب محفوظ يرتبط بهذه الفئة، ويرتبط بالمدينة، هذا المكان الحداثى. وفكر أو فلسفة المدينة لا يؤثران فى مضامين روايات محفوظ فحسب، وإنما يؤثران أيضاً فى الآليات التى يستخدمها الكاتب أيضاً. فتقنيات الكتابة عن المدينة فى تقاطعات الزمن الذى يحمل ملامح المكان، تعبر عن نفسها فى توالى الحدث. ولذلك، لايمكن تناول هذه الموضوعات منفصلة عن بعضها وبعض، وإنما هى مترابطة فى نسيج واحد. وهذا التوتر فى النسيج المعرفى لفلسفة الكاتب ـ كما تتجسد فى أعماله ـ يجسد التوترالصراعى لما تتبناه التيارات المختلفة من رؤى وأفكار لتحقيق أحلامها فى الواقع.

ـ ٣ ـ

هذه الجوانب المختلفة التى أشرنا إليها بوصفها أبعادا للخطاب الثقافى لدى محفوظ، لا يمكن تناولها فى دراسة واحدة، لأن لكل منها تبدياتها المختلفة عبر أعماله، فالقلق الميتافيزيقى الذى طرح فى (أولاد حارتنا) يطرح مرة أخرى فى (الشحاذ)، ومرة ثالثة فى (ميرامار)، فهذه القضايا ذات بعد تاريخى لديه، لا يمكن تجاهلها. وقد تنامت نظرته ورؤيته لها عبر المراحل التاريخية المختلفة التى مر بها الواقع الاجتماعى، وهذا يفترض منهجا يراعى هذه الصيرورة فى المفاهيم ـ التى تكون الأساس المعرفى لرؤيته الجمالية ـ عند تناولها، فهى ليست مفاهيم سكونية، وإنما تتنامى بتنامى العالم، هذا بالإضافة إلى أن نجيب محفوظ لم يستخدم هذه المفاهيم والتصورات كما هى، ولم يعالجها بشكل مباشر، وإنما تناولها من خلال موضوعات عينية، تستقرىء تفاصيل الحياة اليومية، وتكثفها بشكل مباشر. فالقلق الميتافيزيق عبر عن نفسه فى تناول نجيب محفوظ لموضوع الموت، وفى كل مرحلة من مراحل الكاتب كان يضيف إليه بعدا من الأبعاد، أو يكشف به عن ظاهرة من الظواهر، ففى «الثلاثية»، نلتقى بالموت فى صورة موت فهمى ابن السيد عبد الجواد فى مظاهرات ثورة ١٩١٩، ونلتقى بالموت فى (خان الخليلى)، حين يموت «رشدى» متأثرا «بداء الصدر»، حيث سلوكه اليومى لا يجعله يخرج من أحابيل هذا المرض، إلا بالموت، وأخوه يرى فى موته «الحياة»، بينما هو قابع، خلف نافذته يقرأ الأفكار القديمة، كأنها صورة للموت المعنوى والموت المجازى والموت الحسى بصوره المختلفة. ثم نلتقى بدراسة موسعة للموت فى علاقته بالحياة والوجود والتحقق فى (ملحمة الحرافيش)(١٣)، وهى دراسة تقوم على اختبار مفاهيمنا عن الموت من خلال الفعل التخييلى، ليفضى بنا إلى رؤية وجود الموت فى نسيج الحياة والتعبير عن الصيرورة، وتجدد المخلوقات والأشياء، وأن الإنسان من حيث هو فرد ليس مركزاً للكون، وإنما هو جزء فى ملحمة كبرى للإنسانية، وأن التوقف عن إدراك هذا المعنى هو العدم ذاته. ونزع محفوظ بذلك القشرة الخارجية عن توهماتنا عن الموت، المليئة بالشفقة العاطفية الساذجة عن الوعى بالذات فى مسيرة الحياة، من خلال فكرة الموت وارتباطها بفكرة الخلود فى الفكر المصرى القديم. وكأن محفوظ يدير حوارا خصبا مع هذه الاتجاهات فى شكل حوار نقدى من خلال هذا الحشد من الشخصيات، التى تقدم ـ من خلال حياتها ـ اختبارا لمفهومها عن الموت، حتى تلك الشخصية التى تتمرد، وتستعصم بالسحر والجن، لكى لا تشيخ وتموت، فيصيبها الجنون، لأن الحياة كلها تتغير، ويبقى هو بلا تغير، كأنه يجسد العدم ذاته.

وهكذا، فإن كل القضايا الفلسفية تطرح نفسها فى عدد من روايات محفوظ بصور تعكس التطور فى الوعى

بالذات من خلال المسار التكوينى للأمة عبر صراعاتها المختلفة. فروايات (اللص والكلاب)، و (السمان والخريف)، و (الطريق)، و(الشحاذ) و(ثرثرة فوق النيل) و(ميرامار) تقدم فلسفة خاصة فى مفهوم العدل الاجتماعى، وكيفية تحقيقه، وهل يمكن استخدام النضال المسلح فى تحقيقه، ودور العمل فى حياة الإنسان، والتفاعل بين العلم والدين، ولا يمكن اعتبار رواية (أولاد حارتنا) المضمون الفكرى لهذه الروايات، فالإشكال الذى طرحه محفوظ فى رواية (أولاد حارتنا) مختلف عن ذلك الذى يطرحه فى رواياته الأخرى. فالطابع الفلسفى ـ الذى يتضح فى تسرب مصطلحات الفلسفة إلى البنية اللغوية فى هذه الرواية مثل مصطلح «الخلاء» ـ الذى لم يكن يشير إلى مكان، بقدر ما كان يشير إلى العدم قبل التكوين ـ مختلف لأن الفضاء الروائى هنا مختلف، بالإضافة إلى أن الأسئلة التى تطرحها رواياته الأخرى مختلفة عن الأسئلة التى طرحتها رواية (أولاد حارتنا) وسبق الإشارة إليها. ولا يمكن اختزال العمل الروائى فى صورة الرمز، لأنه يجعل من شخصيات العالم إحالة لشئ خارجى، وبالتالى يجعل من الرمزى ـ الخارج عن العمل الروائى ـ هو الجوهرى، ويجعل الصورة الفنية للشخصيات الروائية هى الثانوى. وهذا فهم مغلوط لطبيعة علاقة الإبداع بالواقع، لأن الدلالة الروائية لا تقصد التماهى مع الواقع وإنما تجاوزه:

> بحيث يصبح البناء الفنى المكثف والمقتصد إشارة إلى الواقع الفعلى، وأداة ننتقل بواسطتها من الجمالى إلى المعرفى، ومن المجرد إلى المشخص.. فكأن البناء الروائى نفسه نفى لبساطة الواقع الخارجى، ونفى للأحكام اليومية البسيطة، بشكل تتم فيه قراءة الواقع من وجهة نظر الرواية، وليس العكس[١٤].

وتعكس الرواية عموما صورة من صور الوعى بالواقع، وليست هى الواقع ذاته. ورواية نجيب محفوظ هى رواية تكرس نفسها لتقديم تاريخية الوعى فى علاقته بالعالم الخارجى، والمكان، والزمان، بل تحاول أن تجاوز الميتافيزيقا التقليدية، لأن كاتبها لا يقدم توصيفا للأفكار بحثا عن أصل الأشياء، وإنما يطرح أسئلة حية تنم عن أزمة فكرية، تعترض مجتمعا بأسره، نتيجة لتغير علاقاته الاجتماعية والسياسية، مما خلق معاناة فكرية حقيقية لدى الأفراد، لاسيما أن هذه التغيرات تمس الهوية. ولهذا، يرى سمير أمين، فى دراسته عن البعد الثقافى للتنمية فى المجتمع المصرى، أنه إذا كان ماكس فيبر يرى فى البروتستانت سببا فى نشأة الرأسمالية، فى دراسته عن العلاقة بين الثقافة والاقتصاد، فإن الإنسان المصرى ـ على عكس ما ذهب ماكس فيبر ـ وجد نفسه مطالبا بإعادة النظر فى تراثه ومفاهيمه عن العالم، نتيجة للتغيرات التى ألمت بواقعه. ويفسر سمير أمين الفكر المصرى المعاصر، على ضوء هذا التفسير المعكوس لنظرية ماكس فيبر[١٥]. وأزعم أن هذا التفسير يتجاهل تواصل سمات ثقافية أخرى ظلت ممتدة، وإن كانت مكبوتة، ومسكوتا عنها فى الخطاب الرسمى للتيارات الثقافية. وقد وقع سمير أمين فى هذا التجاهل، لأنه اعتمد على النصوص الفكرية، وذات الطابع السياسى، ولم يحفل بالنصوص الأدبية، التى تمتاز عن غيرها بحكم طبيعتها بهامش من الحرية النسبية الذى تتيحه الأشكال التخيلية التى يستخدمها الأديب، فلا تقع مع صدام مباشر مع السلطة القائمة، بالإضافة إلى أن المشروع الثقافى كان تابعا للمشروع السياسى، رغم أن المشروع الثقافى كان يعنى وجود مخطط عام لاستراتيجية بعيدة المدى فى تأسيس صورة المجتمع الجديد. ولعل إخفاق المشروع القومى كان نتيجة لهذه التبعية التى تسحب الثقافى وراء السياسى، دون أن تتيح له حرية النقد فى الممارسة الاجتماعية. ولم يقع نجيب محفوظ فى التصور السالف الذى قدمه سمير أمين من تبعية المشروع الثقافى

للمشروع السياسى والاجتماعى، لأنه حرص على توجيه نقد فعال، للممارسة السياسية وتناقضاتها ويتضح هذا فى رواية (اللص والكلاب)، وفى (ثرثرة فوق النيل)، وفى (الشحاذ) حيث تحولت العلل النفسية تعبيرا عن ظواهر اجتماعية فى الواقع السياسى، تجسد أزمة الانتماء والاغتراب بمفاهيمه المركبة نتيجة للأزمة التى يعيشها المجتمع المصرى. فالحقيقة فى أفقها الإبستمولوجى عند نجيب محفوظ كانت تتحدد فى الواقع المعيش، وصورة الحياة اليومية، فلم يتوقف إلا عند الأنماط السلبية التى تجسد وجود هذه المسافة بين الفرد والمجتمع، وتشير إلى هذا الشرخ بين الفرد والجماعة البشرية التى ينتمى إليها، والمؤسسات التى يعيش فى ظلها.

إن الخطاب الفلسفى لنجيب محفوظ لا يمكن استيعابه من خلال المفهوم التقليدى للفكر الفلسفى الذى يفصل بين الفكر logos والممارسة praxis، وإنما يجسد هذا فى الصورة التخييلية التى تقيم وحدة بينهما، تتضمن الصراع داخلها. وأزعم أن المدخل الفلسفى للقضايا الفلسفية عند نجيب محفوظ يمكن أن يكون من خلال مارتن هيدجر، وليس من خلال هيجل أوماركس، على الرغم من إفادتنا من كليهما فى قراءة نص محفوظ الأدبى فى بعده الفلسفى، ذلك لأن هيجل قد قدم رؤية شمولية تستطيع أن تستوعب كل شئ بينما قدم ماركس الأساس الإيديولوجى لتسيس العالم، وفق مبدأين هما: صراع الطبقات وفائض القيمة، بينما هيدجر لا يتساءل عن الحقيقة، ولكن عن الكيفيات والصور المختلفة لتبديات الحقيقة، لا يسعى إلى امتلاك الحقيقة النهائية بقدر ما يسعى إلى توصيف العالم، وما يحيط بالوجود البشرى من قضايا وإشكالات.

فالميتافيزيقا عند نجيب محفوظ أقرب للميتافيزيقا عند هيدجر، التى ترتبط بشروط العصر، وتبدأ بالعالم كما هو، لا كما ينبغى أن يكون، فتتحد الفكرة بالواقع، أو يتحقق الحلم اليوتوبى على نحو ما فعل ماركس.

ولهذا، يمكن القول إن الميتافيزيقا عند محفوظ هى ميتافيزيقا علاقة الإنسان بالطبيعة، وبالآخر، وبالمؤسسات القائمة. وتتضح علاقة الإنسان بالطبيعة من خلال إلحاح فكرة المكان التى تلقى بظلالها النفسية والعقلية والتاريخية على الإنسان الذى يعيش فى مكان محدد. ودراسة جماليات المكان فى (خان الخليلى)، و(الثلاثية)، و(زقاق المدق)، تفصح لنا عن أبعاد هذه العلاقة التى تأخذ تارة سمة أنطولوجية وتارة ثانية اجتماعية، وتارة ثالثة سياسية. وهذا البعد الميتافيزيقى، فى مفهوم العلاقة، قد تولد لدى نجيب محفوظ عبر تراكمات تاريخية، من خلال أعماله التى تجسد مسار تاريخ هذا الوعى بطبيعة هذه العلاقة، ومن ثم اكتشف طبيعة الانقلاب الأنطولوجى فى فهم الوجود ذاته، الذى لا ينفصل عن الإنسان، وأصبح مفهوم الحقيقة المتعالية لا وجود له فى هذا النسق الإنسانى.

إن طبيعة علاقة الإنسان بالمكان تفرض عليه آليات فى التعامل مع نفسه، ومع الآخرين، نابعة من شروط المكان ذاته. هذه الشروط سواء كانت مفروضة عليه من خلال سلطات رمزية، تراثية، أو سلطات مؤسسية، هى المدخل الضرورى لفهم هذه الفلسفة فى سياقها الخاص، وإلا تتحول إلى صيغ مجردة منفصلة عن الزمان والمكان. فهذه الآليات التى حرص نجيب محفوظ على تقديمها هى شكل من أشكال الممارسة التى تجسد الفلسفة بمفهومها المعاصر، وليس بمفهومها التقليدى، مما يسم فلسفته بطابع خاص من الحيرة النوعية، لأنه لا يقدم تصورات، وإنما يقدم حقيقة مرتبطة بتاريخ وزمان ومكان معين. فالإرادة، من حيث هى معرفة وتحقق، تختبر ذاتها من خلال هذه الممارسات وليس من خلال تأملها الباطن. وهذا ما نجده فى (رحلة ابن فطومة) حيث نجد الفرد يختبر ما لديه من إرادة للمعرفة والتحقق الإنسانى من خلال الرحلة إلى المدن المختلفة، التى لا تفضى كلها إلى أى تحقق، ليبقى التحقق مرتهنا بواقع محدد، بدلا من تلك المدن التصورية التى لاتقوم على أرض الواقع.

وهذه الرواية تمثل النفى لكل محاولة تبحث عن الحقيقة على مستوى التأمل الباطنى، وليس من خلال الممارسة العملية الحية، المرتبطة بالآخر والمؤسسات المختلفة.

ولهذا، فإن كثيرا من روايات نجيب محفوظ تقوم على المستوى الفلسفى بفضح الأوهام التى ركنت إليها الثقافة المصرية فى مسيرتها الطويلة، فى محاولتها لصياغة بناء من القيم الثابتة، يمكنها من تأكيد سيادة سلطة ما. وبيّن أن هذه القيم الثابتة ـ كما فى (الحب فوق هضبة الهرم) ـ هى تشويه يعوق الإنسان عن إدراك صورة المجتمع، وتقدير فاعليته فى المشاركة فيه، وكشف عن هذا التشويه الذى حول الأوهام إلى حقائق، كما يظهر فى رواية (الكرنك) و (ملحمة الحرافيش)، وبيّن من خلال الأخيرة أن طريق القضاء على أوهام التأمل السكونى، هو الوعى بممارسة الحياة اليومية، ومعرفة الحياة الاجتماعية حتى تظهر الحياة الحقيقية وتبدأ المعرفة الإيجابية، ويدرك الفرد علاقة الوعى بالمصير بالإدراك لصيرورة الواقع المعيش. ولهذا، فإن أعمال نجيب محفوظ حاولت أن تتجاوز الميتافيزيقا التقليدية، وهذا ما فهمه البعض على أنه صدام مع الدنيا، ولكنه لم يكن كذلك، وإنما كان صداما مع المفاهيم الجاهزة عن العالم. فالكاتب لا يتساءل عن أصل الكون والأشياء، وإنما يحاول تأسيس مبادىء جمالية يمكن من خلالها أن نفهم الكيفية التى تتشكل وفقها إمكانات البشر من خلال المكان الذى يصنع زمانهم الخاص. وهذا يعنى إعادة النظر فى كل ما يتعلق بالزمان وكل ما يتشكل داخله. ولعل هذه الدورة البيولوجية أو العلاقة العضوية بالكون والبشر هى الأصل الذى ينبغى أن نبدأ منه، بوصفه مفتاحا للعالم الذى نعيش فيه، بحيث لا نتوقف عند «الأزلى» و«الخالد»، وإنما نتوقف عند المتغير والفانى فى الإنسان، بحيث ندرك، بتواضع حقيقى، علاقة الفرد بالمسيرة الكونية فى تحقيق معنى الوجود. ويكشف محفوظ عن الطابع الزائف للوعى، حين يحاول إضفاء الطابع السرمدى على اللحظة الإنسانية، عن طريق إسقاط تأويلات الإنسان على الأشياء، أو البحث عن المعنى فى ذاته (كما فى تجربة الحب الفاشل لكمال عبد الجواد فى «قصر الشوق»)، ونكتشف عبر آليات العلاقة والبناء الروائى أن كل معنى هو نسبى، حين ننظر له، من خلال مفهوم علاقة الإنسان بالآخر، وتاريخه الشخصى، وأن البحث عن المعنى لدى الطبقة المتوسطة هو بحث عن إرادة للقوة، التى تريد أن تترجم نفسها إلى ممارسة يومية فعالة.

فليس المقصود عند نجيب محفوظ إثبات الأصل التاريخى، بمعنى الوقوف عند لحظة تحددت فيها خصائص العالم، وتعينت ماهيته، ليكون تاريخها فيما بعد مجرد انتشار وامتداد لما سبق، فهذا يوقعنا فى أن تصور الأشياء فى بداياتها كانت كاملة، وإنما يتوقف عند التاريخ بمفهومه الاجتماعى، وليس التاريخ بمفهومه الميتافيزيقى التقليدى، الذى يهتم بالمنشأ الوحيد. وإنه يرصد صور التعدد والانفصالات التى تتجسد فى الشخصيات التى نطالعها فى أعماله (سعيد مهران، كمال عبدالجواد، أحمد عاكف، زهرة، عاشور الناجى). فنجيب محفوظ لا يبحث عن الأسس الثابتة، بل يقلقه ما تراه الميتافيزيقا ساكنا، ويفتت ما نظنه موحدا، ويظهر التنوع فيما يبدو منسجما. ولذلك، يمكن تحديد بعض السمات الرئيسية للخطاب الفلسفى عند نجيب محفوظ كالتالى:

- يقدم نجيب محفوظ تحليلا مشخصا للأعراض الإنسانية، فى حالاتها المختلفة، بحيث تبدو كأنها سيميولوجيا تؤول الدلائل تبعا للقوى التى أنتجتها، فليس هناك انفصال بين الإنسانى وما يحيط به من أشياء.
- تقديم العالم فى صيغة كيفيات فاعلة، أو منفعلة، بحيث لا يمكن فصل سمات العالم وأبعاده الروحية عن أطراف العلاقة التى تشكل هذا العالم.

- إن القيم لها كيفيات فى الظهور، مرتبطة بعلاقة البشر بها، ويمكن أن تدرس روايات محفوظ على أنها تاريخ للقيم، يوضح كيف تظهر وتختفى، مثل قيمة علاقة الفرد بالانتماء إلى المؤسسات الوطنية وانفصاله عنها، ورؤيته لها بوصفها كيانا مضادا له. وأيضاً، على أن هذه الروايات تجسد العلاقة التراتبية التى تفرض بناء القيم فى فترات تاريخية معينة.

- إن الأفراد، فى بحثهم عن المعنى، كانوا يبحثون عن إرادة للقوة، يتسلحون بها لمقاومة ما يعترض إرادتهم لتحقيق مصيرهم الإنسانى، ولم يلتفتوا للمعانى باعتبارها أشياء وتصورات فى ذاتها.

- إن التأويلات التى يعطيها الإنسان للعالم، ناتجة ـ عند نجيب محفوظ ـ عن تكوين تاريخى، بالمعنى الشخصى والسياسى والاجتماعى، وإنها وليدة الأخطاء والعثرات، فالعالم يتلون كما يريد الأفراد، ولذلك تنتهى (الحرافيش) بإسقاط التأويل، وإفساح المجال للمشاركة التعددية التى تتيح للشعب أن يكون صاحب المعنى الذى يحرره، ويحوله إلى إرادة قوة.

- إن الزمان يتحدد لديه من خلال المكان، وبالتالى يرتبط باللحظة المعيشة، ومن ثم يرتبط بالفعل اليومى (لاحظ مسيرة أحفاد عاشور الناجى فى حياتهم، فلم يعد أحد يتذكر الماضى، بقدر ما يعيش اللحظة الحاضرة).

- إن محفوظ لا يعمم أحكامه، فكل فترة تاريخية لها خصوصيتها، فلا سبيل للتشابه، أو التكرار، وإنما يعمد الكاتب إلى تأكيد التعدد وخصوبة الاختلاف بين الأنماط البشرية، وبين خصائص كل مرحلة على حدة.

- إن العالم، عند نجيب محفوظ، لا مركز له، ولا تضمه وحدة تختزل ما فيه، وإنما هو عالم «مرايا» تعكس كل واحدة منها بعدا من أبعاد هذا العالم، دون الوقوع فى المعيارية التى تفترض سلفاً صورة لهذا العالم، ولهذا فإنه يطرح إمكانات للتعدد اللا متناهى.

- يجسد نجيب محفوظ فى (الطريق) أزمة البحث عن الحقيقة بالمفهوم الأخلاقى، أى مفهوم الممارسة؛ ولم يقصد إلى الحقيقة بمفهومها الميتافيزيقى، فالأب بناء قيمى يخلق تعارضا بين نمطين من الوجود، والصراع حوله هو محاولة فعلية للكشف عن المخبوء وراء اللغز وعدم اليقين الذى يحتاج إليه الجميع، فهو يهدف هنا إلى تصوير القلق الذى يعيد النظر حول كل أفعالنا، فالحقيقة تخفى خداعها بإظهاره فى المجاز، هذا المجاز الذى يظهر فى صورة (الأب) أو الجبلاوى فى (أولادحارتنا)، فالوجود دوما مجرد مؤشر لخداع مجازى يتم عبره خلق القيم وتوليدها، من قبل الذات، ومن قبل السلطة أيضاً.

- إن نجيب محفوظ يهتم بالنظر للحقيقة باعتبارها مفعولاً لا فاعلاً، أى كما يظهر لدى الإنسان، وبحث الإنسان عن المعنى هو بحث عن علاقته بالقوى التى تتملكه، وتمده بالوسائل الضرورية لإنتاج حياته. وقيمة الأنماط الإنسانية التى قدمها نجيب محفوظ تتمثل فى تراتب القوى التى تظهر فيها. ولذلك، فإن أعمال محفوظ تتساءل عن ماهية القوى التى تتملك الأشياء وتسيطر على الإنسان، لأن إرادة المعرفة لديه هى إرادة قوة، وإن المعرفة تكون قوة لدى الإنسان، وتكون تسلطا لدى المؤسسات المجتمعية. وفلسفة نجيب محفوظ تحاول أن تتساءل عن قيمة هذه «القيم» التى يغرسها النظام فى الفرد، وتسبب له كل هذا القدر من التعاسة، حيث يصبح الإنسان مهيأ لاكتشاف جنونه الخاص، لنفى هذه القيم التى تدجنه، وتقمعه، وتحرمه من الحرية تحت دعاوى كثيرة. وهذا يتم بكشف بنية القيم التى حكمت تاريخ الإنسان المصرى، أى البنية التى وضعت المعانى وأطلقت الأسماء ولونت العالم. ولهذا تصبح اللغة أحياناً فعل سلطة صادرا عمن بيده الهيمنة (لاحظ أوامر السيد

عبدالجواد لأولاده فى «الثلاثية»، والترانيم الفارسية فى «الحرافيش»).

يتبين لنا مما سبق أنه لا يمكن تقديم القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الأدبى من خلال المفاهيم التقليدية للفلسفة، وإنما يتم من خلال الفلسفة المعاصرة، وإلا ستكون المحاولة هى استنطاق نجيب محفوظ بمفاهيم مجردة غريبة عن عالمه. ولعل هذه مجرد بداية لخطوات مقبلة، أو لأبحاث عديدة عن الفلسفة كما تقدمها أعمال محفوظ من خلال مفاهيم الاتصال، والمعلومات، وآليات التقنية الاجتماعية التى لا يمكن فهم المجتمع المعاصر دونها.

هوامش:

١ ـ اختلف الباحثون فى ترجمة هذا المصطلح، فالبعض يرى أن كلمة «المقال» أدق فى التعبير من كلمة «الخطاب»، لكن الأخيرة سادت فى الكتابات الأخيرة، وهى تعنى التعبير عن الأفكار بالكلمات أو النظم الإشارية والرمزية، أو الوثائق، فهى مناقشة رسمية أو معالجة مكتوبة لموضوع ما، أو التعبير عن الأفكار بالكلام بشقيه المنطوق والمكتوب، كما ذهب دى سوسير فى كتاباته، حيث تحولت الكلمة إلى مصطلح فى علم اللغويات يدل على أى امتداد لغوى، له بناء منطقى. وفى علم اللغويات، أصبح «تحليل الخطاب» ينطبق على الفعاليات اللغوية، مثل العلامات اللغوية (المفردات وأجزاؤها من ناحية، وما يتركب منها من الناحية الشكلية والصوتية والصرفية من ناحية أخرى)، والأساليب والتراكيب النحوية والبلاغة. وقد استخدم الفكر الفلسفى ونقاد الأدب هذا المصطلح لتسمية مجالات كاملة من مجالات التعبير اللغوى، كالإبداع الأدبى، أو تاريخ الثقافة، أو علم اجتماع الثقافة، أو، الإنتاج الفكرى لعصر. وقد استخدم رولان بارت هذا المصطلح فى تحليل النصوص الأدبية. واكتسب هذا المصطلح مشروعيته من الناحية الفلسفية والسيميولوجية لدى ميشيل فوكو فى كتابه (نظام الأشياء ـ ١٩٦٦)، حيث استخدمه فى تحليل التاريخ المعرفى والثقافى والاجتماعى لعصور كاملة، وحلل معنى الخطاب وتبدياته وطرق التعبير المرتبطة به فى العلوم الإنسانية. واستخدم مفكرو مدرسة فرانكفورت هذا المصطلح لتسمية المذاهب والمدارس الفكرية، فأصبح هناك الخطاب الماركسى، أو الوجودى. وقد استخدمته فى هذه الدراسة للكشف عن الطابع المعرفى للأعمال الأدبية، وكيف يمكن اكتشاف إبستمولوجيا الاستعارة.

٢ ـ المصطلح الذى يتضمن هذا المعنى هو «State consciousness» ويقصد به وعى الدولة كما يتحقق فى المؤسسات، وقد استخدمه جورج لوكاتش فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى**. انظر: الترجمة الإنجليزية ص٥٨.

٣ ـ لا نجد كتابات حول الفكر المصرى المعاصر، لا سيما فى العقود الثلاثة الأخيرة، وقد حاول عزت قرنى فى كتابه **الفلسفة المصرية شروط التأسيس** المكتبة الثقافية العدد ٤٨٧ (١٩٩٢) وضع بداية لهذا التأريخ، لكنه بقى فى حدود شروط التأسيس والإبداع فى الفكر المصرى المعاصر، ولعل هذا يرجع إلى غياب حرية النقد الراديكالى للمؤسسات، مما جعل الفكر محاصرا فى صور مدرسية، أو محاولات فردية، ولم يرق إلى مشروع ثقافى عام، يتضمن خطة تشارك الجميع فيها، مهما اختلفت اتجاهاتهم الفكرية.

٤ ـ يهتم الفكر بطرح أسئلة ذات طابع كلى وتصورى، وهذه الأسئلة قد اكتملت مع فلسفة هيجل الذى دعا فى كتاباته الأخيرة إلى ضرورة نفى هذا الطابع المكتمل لها، ولعل هيدجر الفيلسوف الألمانى هو من استجاب إلى دعوة هيجل، وبين أن تجاوز الفلسفة الهيجلية لا يعنى تقديم حقيقة أخرى للوجود غير تلك التى قدمها هيجل، وإنما رصد تغير نظرتنا للحقيقة، أى دراسة للكيفيات المختلفة لمفعول الحقيقة، وهذا يعنى تجاوز المعيار القيمى فى دراسة الوجود، وإشكالاته، ودراسة التقنية بوصفها واحدا من جوانب عصرنا الجوهرية التى غيرت من الطريقة التى يتم بها تناول العلم.

٥ ـ اهتم هؤلاء المفكرون العرب بدراسة الخطاب فى النص القديم، ولم يتم الالتفات للعصر والواقع.

٦ ـ لا يمكن إنكار الطابع الإيديولوجى لهذه الكتابات، وإسقاط قيم العصر الحاضر على نصوص التراث.

٧ ـ تقوم ثقافة الاستهلاك على مبدأ «المردود» بمعنى صياغة العلاقات وفق مفهوم العائد المادى المباشر. راجع نقدنا لهذا المفهوم فى:

Habermas: **Legitimation Crisis**. Beacon. Press 1975.

٨ ـ التحديث هو مفهوم مرتبط بالتقنية، واستخدام الأدوات التى توفر الطاقة والجهد، ويختلف عن مفهوم الحداثة الذى يعرفه هيجل بأنه عدم اتخاذ الماضى معيارا للحكم على الأشياء.

٩ ـ «صيرورة الواقع المعيش» مصطلح مستمد من فلسفة هابرماس، بوصفه أساساً للفلسفة المعاصرة. ويدعو فيه إلى مفهوم العقل التواصلى، الذى لا يبحث فى أصل الوجود، وإنما يبحث فى الأسئلة التى يطرحها الواقع المعيش.

١٠ ـ نادى كثير من المفكرين باعتبار خطاب محفوظ الخطاب النموذجى للفكر المصرى المعاصر.

١١ ـ لا تزعم هذه الدراسة تقديم نجيب محفوظ بوصفه مفكرا، رغم أن نجيب محفوظ قد مارس كتابة المقالات الفلسفية فى بداية حياته الأدبية، ولكن

جل ما تطمح إليه هذه الدراسة هو الإشارة إلى هذا البعد الفلسفى من أبعاد تجربة نجيب محفوظ الفنية، لا سيما أن أبعاد تجربته تضمنت هذا البعد الفلسفى الذى لم يكن غائبا عن مقاصد الكاتب الواعية، لأنه انتهى من دراسته الجامعية دارساً للفلسفة، وكان يعد نفسه لأن يصبح باحثاً فى الدراسات الفلسفية وعلم الجمال، ولولا أنه لم يفز ببعثة دراسية للخارج للدراسة لكان قد أكمل هذه الدراسة. هذا بالإضافة إلى أن الأدب المعاصر يكتبه فلاسفة، فالرواية والمسرحية أصبحت أداة من أدوات التعبير عن الفكر الفلسفى فى عصرنا الراهن، ويكفى الإشارة هنا إلى تجربة نيتشه وسارتر وكامى ومارسيل وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اختاروا الأدب طريقة فى التعبير عن أفكارهم الفلسفية. ويرجع هذا لتعريف الفلسفة لدى هؤلاء بأنها تهتم بالوجود العينى للإنسان، وما يثيره من قضايا مرتبطة بالوجود الاجتماعى والسياسى، هذا بالإضافة إلى اتساع دائرة الأدب وما يتناوله من موضوعات تجسد وتشخص هموم الإنسان المعاصر. والصلة بين الفلسفة والأدب قديمة منذ العصر اليونانى، فالمعجزة الأدبية للحضارة اليونانية سبقت - فى الوجود التاريخى - المعجزة الفلسفية، بحيث يمكن أن نلمس أن الاختلاف بين الفلسفة والأدب يكمن فى الصيغة التى يقوم كل منهما فيها بالتعبير عما يريده من رؤى فى قضاياه، فالفلسفة تستخدم صورة أو صيغة المصطلح العلمى الدقيق الذى ينتمى إلى مجال التصورات والمفاهيم، بينما الأدب يستخدم الصور الحسية ذات الطابع التشخيصى، ولذلك فالعلاقة بينهما متبادلة. والفكر النقدى - وهو الوجه الآخر للإبداع - يستمد مفاهيمه من الفلسفة على أساس أن الفلسفة تجسد تطور الوعى الإنسانى من خلال العلامات والرموز.

١٢ - فريدرش شيللر: **اللصوص (١٧٨٢)** ترجمة عبدالرحمن بدوى، سلسلة المسرح العالمى - الكويت ١٩٨١ ص ١٢.

١٣ - قدم يحيى الرخاوى دراسة عميقة عن دلالات الموت وفلسفته فى الحرافيش. لكن ما أود الإشارة إليه هنا، هو الإسهام المحفوظى لدلالات الموت فى الفكر المصرى المعاصر، من خلال المقارنة بين ما قدمة محفوظ، وفلسفات الموت كما نجدها فى الفكر الشرقى والفلسفة المعاصرة، والمقارنة بين مفهوم الموت فى الحضارة المصرية القديمة، وفلسفة الموت لدى محفوظ، بوصفه رؤية أنطولوجية للوجود.

انظر: يحيى الرخاوى **قراءات فى نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٢، ص٩١ - ١٥٦.

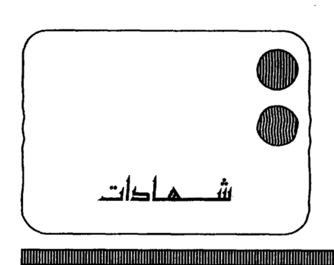
- جاك شورون، **الموت فى الفكر الغربى**. عالم المعرفة، الكويت - أبريل ١٩٨٤.

١٤ - فيصل دراج: **دلالات العلاقة الروائية**، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر - قبرص ١٩٩٢ ص ٣٧٢.

١٥ - سمير أمين: **أزمة المجتمع العربى**، دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٨٥.

وانظر له أيضا: البعد الثقافى لمشكلة التنمية - تأملات فى أزمة الفكر العربى المعاصر، **مجلة الفكر العربى**، بيروت السنة العاشرة ١٩٩٠ ص ٥٢.




شـــهادات

هربت من مدرسة الإسكندرية لأعيش فى الجمالية

إبراهيم عبد المجيد

لا أستطيع أن أتحدث عن نجيب محفوظ مادحا، لأننا مدحناه كثيراً، ولا أريد أن أعيد كلاما قيل من قبل، من شاكلة أن نجيب محفوظ مؤسس الرواية، وأنه فتح لنا الباب للكتابة الإبداعية عبر هذا الجنس الأدبى، ولكننى أريد أن أتحدث عما يخصنى فى نجيب محفوظ، ذلك الجزء العزيز فى نفسى، كما أريد أن أسأل النقاد بعض الأسئلة فى هذا الإطار.

أما ما يخصنى فى نجيب محفوظ، فأنا أدين له بالكثير، ولحسن الحظ أننى تعرفت إلى نجيب محفوظ فى سن مبكرة جدا، أعنى فى سن الخامسة عشرة، وهذه سن مبكرة جدا لمعرفة كاتب مثل نجيب محفوظ. وبالطبع هذه المعرفة سبقتها قراءات وحضور ندوات، مما يعنى أننى كنت لابد أن أصطدم به بشكل أو بآخر، أعنى أن يتم هذا اللقاء. والتقيت به للمرة الأولى فى الإسكندرية ـ وهذه مفارقة ـ مع يوسف السباعى فى ندوة عقدها قصر ثقافة الإسكندرية. كنت فى هذه المرحلة تلميذاً صغيراً فى المرحلة الثانوية، وبالطبع دخلت إلى الندوة خجلان جداً، باعتبار أن المشتركين فى الندوة من النجوم الكبار، وخاصة يوسف السباعى، وجلست فى آخر ركن، وتحدث يوسف السباعى عن القصة القصيرة، وعندما بدأ الحديث عن الرواية، أشار إلى الروائى الكبير والمتخصص فى هذا الجنس الأدبى، وهو نجيب محفوظ، وقبل هذه الندوة لم أتعرف إلى نجيب محفوظ وأعماله. وبدأت بعد هذه الندوة فى البحث عن هذه الأعمال التى صنعت داخلى نوعاً من السحر جذبنى إلى عالمها، وبالطبع أنا قرأت أعمال محفوظ كما كتبها، أعنى أنه كان قد أصدر (اللص والكلاب)، ولكنى أول ما قرأت له قرأت الثلاثية، من مكتبة المدرسة، وبعد ذلك قرأت (زقاق المدق) وهى أيضا من الأعمال الواقعية

الأولى. ويكفى أن أعلن للتعبير عن مدى الجذب الذى حدث لى أننى بعد قراءة هذه الأعمال قررت أن أعيش فى القاهرة، وهذا أول تأثير أحدثته أعمال نجيب محفوظ، فأنا من الإسكندرية، وأحب مدينتى، وكل أعمالى عنها، لكننى بعد قراءة أعمال محفوظ قررت أن أعيش فى القاهرة، وهربت من المدرسة وعمرى حوالى ستة عشر عاما. وجئت إلى القاهرة لأعيش تحديدا بالجمالية، ذلك الحى الذى رسمه نجيب محفوظ فى أعماله. وفعلا مكثت فى الجمالية ثلاثة أيام، أنام فى مسجد سيدنا الحسين، وكان فى حوزتى جنيه ونصف، لا أدرى كيف دبرت هذا المبلغ فى ذلك الوقت، وبدأت السير فى الشوارع أتفرج على الناس، وأبحث عن شخصيات محفوظ. وبعد أربعة أيام بدا الجوع مدمراً، إذ انتهت النقود التى كانت معى، فى الوقت الذى يبحث فيه أهلى عنى فى الإسكندرية فقررت العودة مرة أخرى إلى الإسكندرية، عازما على العودة للعيش فى القاهرة، بعد ما أنهى تعليمى وأبحث عن عمل فى هذه المدينة. وهذا ما حدث بالفعل، لكن التغيرات كانت قد أصابت داخلى الكثير، بعد هزيمة ١٩٦٧، مما جعل قدومى إلى القاهرة مصحوبا بالعديد من المشاكل السياسية والاجتماعية، فجئت إلى القاهرة فى السبعينيات، لكن أعمالاً كثيرة لى سبق أن نشرت.

والحقيقة أننى كنت ألمح نجيب محفوظ فى كتاباتى. وأشير إلى رواية مبكرة جدا لى اسمها (فى الصيف السابع والستين)، وهى مكتوبة على نظام الأنماط نفسه الذى يكتب به نجيب محفوظ، أى نمط السياسيين: هذا انتهازى وهذا شيوعى وهذا ناصرى.. وهكذا. والتأثر بنجيب محفوظ واضح جداً فى هذه الرواية، وإن كان بناؤها قائما على النزعة التسجيلية، مما جعلها تبتعد نوعا ما عن هذا التشابه المطابق لأعمال محفوظ.

وهناك بعض أعمال نجيب محفوظ سيطرت علىّ سيطرة كاملة كالسحر. منها مثلا شخصية أحمد عاكف فى (خان الخليلى)، وهذه الرواية بالذات لها قصة نفسية، وأعتبرها رواية جيلى التى تحكى عن الأخ الأكبر الذى يصبح فجأة مسؤولا عن أسرة، ووصل فعل السحر الذى صنعته هذه الرواية داخلى إلى أننى كنت أستخدمها فى التخلص من علاقاتى الغرامية فى الجامعة، وعندما أحب أن أقطع أى علاقة أحس بثقلها، كان يكفى أن أعطى هذه الرواية لأى فتاة لتفهم منها ما أريد قوله، وتنتهى العلاقة، وأقول لها إن مصيرك معى مثل مصير أحمد عاكف، وإننا لن نستطيع أن نتزوج، وإن المسألة صعبة جدا. ويبدو أن هذا الاستخدام أدى إلى «تطفيش» عدد كبير من القراء من نجيب محفوظ، بسبب رواية (خان الخليلى).

أما شخصية أحمد عاكف نفسه، الذى لم يستطع أن يبلغ الأمل لا فى الحب ولا فى الحياة، والذى يعد من الشخصيات الروائية المهمة فى تقديرى، رغم أن الرواية صورته تصويرا فظا، فقد كان بالنسبة إلى نموذجا يمثل عدم قدرة الطبقة الوسطى على الصعود بسهولة فى المجتمع. وشغلتنى هذه الشخصية كثيراً، كما شغلت مساحة من روايتى (البلدة الأخرى). فبطل هذه الرواية «إسماعيل» عاش فى السعودية، وكان فى لحظات الإحباط خصوصا يتذكر أحمد عاكف، الذى قرأ (البيان والتبيين) و (أدب الكاتب) ولم يستطع أن يحقق أى أمل من آماله. ورغم الجو السياسى الذى يحيط بالرواية، والغربة الظاهرة فيها، فإنها بشكل أو بآخر قصة كاتب يود أن يكون كاتبا، ولم يعد كذلك، مثل أحمد عاكف. وربما الأسباب هنا أكثر تعقيدا.

والشخصية الثانية التى تركت أثرها داخلى فى هذه الرواية، هى شخصية رشدى شقيق أحمد عاكف، لكنه يختلف عنه كثيراً، إذ يعيش رشدى حياة الشاب المبتذل والمتهتك، يقضى حياته بالطول وبالعرض، لا يهمه الرسوب فى الامتحان، وهو الذى أحبته البنت نوال، ذات النونتين فى وجهها كما وصفها نجيب محفوظ، وأتذكر موت رشدى بعد إصابته بالسل، وأحفظ شعره الذى يكتبه نجيب محفوظ، وأسجل هذه الأبيات فى

مفكرة خاصة. لكن رشدى ظهر أمامى مرة أخرى عندما بدأت كتابة روايتى (لا أحد ينام فى الإسكندرية). وأتعبتنى إحدى شخصيات هذه الرواية، فى البحث لها عن اسم، حتى توصلت إلى رشدى. وهذه الرواية تدور أحداثها فى فترة الحرب العالمية الثانية، وهى الفترة نفسها التى دارت فيها أحداث (خان الخليلى). وإذا كان رشدى فى (خان الخليلى) قد مات بالسل ، فإنه فى روايتى كان رومانسيا وليس واقعيا، ويشبه فى رومانسيته السكندريين فى ذلك الوقت، إذ شهدت هذه المدينة فى هذه الفترة انتحار اثنين من كتابها، لو عاشا لكانا من الكتاب الكبار فى مصر. الأول هو فخرى أبو السعود(*) الذى ترجم لنا نموذج الرومانسية الإنجليزية توماس هاردى، أما الثانى فهو الشاعر منير رمزى الذى لم يعرفه أحد، لولا المجهود الذى بذله إدوار الخراط ومصطفى بدوى فى جمع أشعاره وإصدارها مؤخرا . والاثنان انتحرا فى سنتين متقاربتين ١٩٤٠ و ١٩٤٢ . وجاء انتحارهما فى جو رومانسى تعيشه الإسكندرية. لم يفزعها إلا ذلك العالم الجديد الذى جاءها بآلاته وعدته الحربية من كل الأجناس، جاءوا ليتقاتلوا على أرضها.

وأنا فى هذه الرواية أردت أن أحيى رشدى السكندرى، وليس رشدى القاهرى.

أثر آخر تركه نجيب محفوظ فىّ، وهو دراسة الفلسفة، فقد قرأت فى سن مبكرة عن حياته وتعليمه. وبالرغم من أننى كنت من التلاميذ الناجحين فى الرياضة والعلوم، فإننى التحقت بالقسم الأدبى من أجل الأدب، ظنا أن المرء الذى يلتحق بهذا القسم يتخرج أديبا، فدخلت كلية الآداب، وعرفت العكس، واخترت قسم الفلسفة حبا فى نجيب محفوظ، وتمثل خطاه. ووصل بى الأمر إلى بعض التصرفات الحمقاء، عملتها لأنها كانت تريحنى. وبعد أن أنهيت دراسة الآداب، سجلت ماجستير فى علم الجمال، وهربت بعد سنة واحدة، كما فعل نجيب محفوظ بالضبط، أعنى أن مثل هذه التصرفات رغم إدراكى أنها حمقاء، لكننى كنت أنفذها لأنها كانت تريحنى.

ومنذ سنتين حصلت على جائزة الجامعة الأمريكية فى الرواية، وهى الجائزة المسماة باسم نجيب محفوظ، وبصرف النظر عن الجائزة، فإن اقتران اسمى باسم نجيب محفوظ شئ أسعدنى كثيرا جداً، إذ كنت أتمنى هذا الاقتران منذ سنوات وبأى شكل. وأحيانا أرجع إلى الوراء فأراه سائراً فى شارع صفية زغلول فى الصيف، لا يتحدث مع أحد، يمشى فى الشارع، ينظر أمامه وعيناه إلى فوق، ولم أستطع أن أكلمه. ولما قررت أن أذهب إليه فى مقهى بترو، وجدته مهدوداً. ولما ذهبت له فى فندق سان استيفانو قطعت الكهرباء. هذا منذ حوالى أربع سنوات. لكننى أعرف أنه يعرفنى، ولا أدرى كيف عرفنى، وأسعد كثيراً عندما ينقل إلى أحد الأصدقاء أنه عندما تردد اسمى أمامه قال إنه يعرفنى. وأتذكر أننى عندما حصلت على جائزة نجيب محفوظ هاجمنى البعض بلا مبرر، ودافع عنى هو، وصرح فى جريدة «الأهالى» بأن الاعتراض على جائزة تحمل اسمه يعتبر «هلوسة»! وأن إبراهيم عبد المجيد واحد من كبار كتاب الرواية ـ أو ما يشبه ذلك، وهذا طبعا أسعدنى جدا.

وقبل هذه الندوة بيومين ذهبت إليه، للمرة الأولى فى حياتى أدخل فيها منزله؛ إذ شاهدته فى حياتى ثلاث مرات حتى الآن، مرة على النيل فى منزله، ومرة فى كازينو قصر النيل، ومرة فى مقهى ريش. وتحدث عنى نجيب محفوظ بعد أن قرأ له بعض الأصدقاء رواية (لا أحد ينام فى الإسكندرية).

* صدر له مؤخرا كتاب جمع كل مقالاته تحت عنوان (فخرى أبو السعود: فى الأدب المقارن ومقالات أخرى)، من إعداد جيهان عرفة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧).

هذا ما يخصنى فى نجيب محفوظ، أما ما يخص الأدب فهناك بعض الأسئلة التى تشغلنى وأود أن أطرحها على النقاد، وهذه الأسئلة تتمثل فى البحث عن تفسير لتوقف نجيب محفوظ عن كتابة الرواية فى الخمسينيات، وهذا التوقف فى رأيى كانت له دلالة؛ إذ إن بعض الكتاب الذين بدأوا بدايات مضيئة مثل يوسف السباعى الذى كتب (السقا مات) و (نائب عزرائيل)، انتكس بعد أن بدأ يكتب تاريخ ثورة يوليو فى كتاباته الروائية، مما أدى إلى تدمير الرواية وتدمير ثورة يوليو، وهو المشروع نفسه الذى كان سيبدأ فيه نجيب محفوظ، لكنه أقلع عنه فى أول حياته، وهو المشروع المعروف بتسجيل تاريخ مصر روائيا؛ إذ اكتشف ـ فيما يبدو ـ أن تاريخ الرواية أهم من تاريخ مصر من هذه الزاوية، وأن يؤسس الرواية أهم من تأسيس مصر، لأن مصر المؤسسة موجودة، وهناك عشرات من الناس الذين يستطيعون كتابة هذا التاريخ، لكنهم قليلون أولئك الذين يستطيعون تأسيس الرواية. وأنا لا أعرف ما السبب، لكننى أعتقد أن الانتقال من الرواية التاريخية إلى الرواية الواقعية كان وراءه هذا الإحساس. فالذين بدأوا مع نجيب محفوظ فى الخمسينيات أو بعده بقليل، أخذوا مناحى مختلفة فى رواياتهم. يوسف السباعى أخذ المنحى الذى تحدثنا عنه، وعبد الحليم عبد الله لم يتجاوز تخوم الرومانسية، وعبد الحميد جودة السحار صنع مزيجا من الرومانسية والواقعية، انتهى به إلى التأريخ للإسلام، وعبد الرحمن الشرقاوى ظهرت عنده الروايات الإيديولوجية، وهو ما يجعلنى أسأل عن تأثير الثورة والأفكار الاشتراكية: هل كانت ضرراً على الأدب، خاصة أن عدداً كبيراً من الكتاب اتجه مباشرة إلى الواقعية ولم يبن على بناء نجيب محفوظ ليستكمل مسيرة الرواية فى مصر؟

والسؤال الثانى الذى أود أن أطرحه فى هذا الإطار على نقاد الأدب، يبدأ من قراءة الكتب المهمة التى كتبت عن نجيب محفوظ، وفى مقدمتها كتاب (تأملات فى عالم نجيب محفوظ)، الذى كتبه محمود أمين العالم، الذى تعلمنا منه الكثير وتعلمنا كيف يصاغ الشكل وفقا للمضمون، وكيف يكتشف الشكل مضامين جديدة. ولا يغفل أحد أن نجيب محفوظ فى الستينيات كان مع الأجيال الجديدة، فى دعوتهم إلى التجديد، طبعا التجديد المقصود هنا يخص القصة القصيرة التى بدأ نجيب محفوظ فى الاتجاه إليها بعد ١٩٦٧، وطبعا كانت هناك أعراف مستقرة وشبه تأثير متبادل بينه وبين الأجيال. والمتأمل فى الرواية الجديدة فى مصر الآن يكتشف أن نجيب محفوظ فى الوقت الذى وصل فيه إلى شخصيات متجاوزة الواقع إلى المشاكل الكونية والفلسفية الكبرى، لا نجد مثل هذا الطرح فى الرواية الجديدة التى تهتم معظمها بالمشاكل الحياتية الواقعية، وأن الإسهام الكبير الذى ساهمت به الرواية الجديدة هو إسهام فى الشكل. أما المضامين الكبرى فكانت عند نجيب محفوظ الذى ساهم فى تجديد الشكل أيضا واستمر فى هذا التجديد حتى آخر أعماله فى نص (أصداء السيرة الذاتية)، ذلك العمل الذى يحتار القراء فى تصنيفه حتى الآن. كما يظل له الفضل فى الوصول بالرواية إلى آفاق المشاكل الكونية والقضايا الفلسفية الكبرى، كما فى (الشحاذ) و (الطريق). ولا أعتقد أن أحدا من الكتاب الجدد ـ بمن فيهم أنا ـ استطاع أن يكمل مسيرة نجيب محفوظ فى هذه الأزمات الوجودية الكبرى. قد يكون بعض الكتاب قد استطاعوا لمسها مثل (فساد الأمكنة) لصبرى موسى، لكن بلا اكتمال لشخصيات روائية كما الحال عند نجيب محفوظ، إذ شدنا الواقع بعد ١٩٦٧ إلى قضاياه، وأمسى إسهامنا الرئيسى فى التجديد الشكلى يحافظ على المضمون الواقعى فى النهاية.

أتحدى خروجه من نفسى

أحمد شمس الدين الحجاجى

ربما لن يعجبكم حديثى، فأنا أريد أن أتعرى بينكم، أن أعرى علاقتى بنجيب محفوظ، وأظن أن الاعتراف هو أهم طرق العلاج. وقبل أن أبدأ أقول:

١ ـ فى ظلمة الفجر العاشقة، فى الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة.

٢ ـ فى ظل العدالة الحنون (فى ظل العدالة الحنون، فى ظل العدالة الحنون!) نطوى آلاما كثيرة فى زوايا النسيان، تزدهر القلوب بالثقة، وتمتلئ برحيق التوت، ويسعد بالألحان من لايفقه لها معنى، ولكن هل يتوارى الضياء والسماء الصافية؟

ولو عدت للمقطع الأول، وقد حذفت منه كلمة، وهى التى تقول: «على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة؛ طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا». والحارة هى نجيب محفوظ، لكن مايكتبه نجيب محفوظ ليس الحارة. وليس نجيب محفوظ ابن الطبقة المتوسطة؛ بل هو ابن مصر الحقيقية. هذا الجزء الذى كتبه نجيب محفوظ فى (ملحمة الحرافيش) هو استخلاص الأسطورة، وإعادة بنائها، ليبنى لنا الأسطورة الحقيقية بأجزائها الثلاثة: التكوين، والوجود، والمصير، هذا الرجل أقول له: أنا لست حرفوشا، وأقول لكم إننى لم أكن حرفوشا فى يوم، ولن أكون حرفوشا، أما لماذا؟.. فهذه علاقتى بنجيب محفوظ.

وأما إنى لست حرفوشاً فذلك لأننى فى الحقيقة، لو لم أكن كاتبا، لكان هناك ثلاثة أشياء أصنعها، إما أن أكون مؤذنا فى مسجد أبى الحجاج، وإما أن أكون قاطع طريق فى الصعيد، وإما أن أكون تحت العلاج عند الأستاذ الجليل الدكتور يحيى الرخاوى.

تعلمت الكتابة دون معلم، وجدت نفسى أكتب، لأننى من بيت كاتب، ووجدت أخى يكتب، وأبى يكتب، لأن كل إنسان فى مدينتنا يكتب. وتصورت أننى العبقرى الأوحد لأن الكل يشير إلىّ. وقبل أن أرفع رأسى، أجد أمامى رواية (القاهرة الجديدة) ورواية (زقاق المدق) ورواية (خان الخليلى)، فتدمرنى هذه الروايات. وأنا لا أستطيع أن أكتب مايكتب، ولا أستطيع أن أكون نجيب محفوظ أبدا، ولكننى أريد أن أكون نجيب محفوظ الذى كاد أن يقتلنى، يتحدانى، هو الشخص الوحيد الذى أتمنى أن أكونه، ولا أستطيع! كتاب كثيرون عظماء قرأت لهم فى هذه الفترة، لم يصل إلى الأقصر ـ مدينتى ـ كتاب إلاو قرأته: رواية، شعر، قصص، ترجمات، كل ترجمات «دار الهلال» قرأتها، لكن نجيب محفوظ يقف متفرداً.

يكتبون ويقولون إنه أخذ الجائزة الأولى فى مجمع اللغة العربية. وهذا لايهمنى. ثم أسمع عن حصوله على جائزة نوبل، وأقسم بالله أنا لم أهتم بها لنجيب محفوظ أبدا، وحين أخذها لم أهتم بها، لأن نجيب محفوظ داخلى أقوى منى، أقوى من وجودى.

فى هذه الأثناء كان ينشر «الثلاثية» فى مجلة «الرسالة الجديدة» أولاً، وإذا بى أعايشها كلمة كلمة. ثم بعد ذلك جئت إلى القاهرة، وأنا أعرف أن نجيب محفوظ يجلس مع «الحرافيش» فى مقاهى القاهرة. لكننى لم أذهب إلى نجيب محفوظ، ولاأريد أن أقابله، لا أريد أن أفعل ذلك إلا بعد أن أصبح نَدّاً له . طبعا ربما نرى الآن أن هذه بذاءة، إذا أخذناها فى عداد أن عمرى كله أصغر من عمر الكتابة فى نجيب محفوظ. لكن من أراد أن يصنع شيئا فليتحدَّ، أنا أدفع أبنائى إلى التحدى.

قابلته صدفة ذات مرة، لكننى لم أكلمه. أنا أحبه، لكننى أكره سيطرته علىّ. وذهبت إلى أسوان ليتأكد لى أن عالمى هو عالم العنف والسرقة وقطاع الطرق والمتصوفة والآثار، عالمى هو الأسطورة، وليس الحارة التى خلقها نجيب محفوظ. **ومع ذلك فقد كان أول شيء صنعته عندما وصلت إلى القاهرة هو زيارة زقاق المدق، وتعجبت كيف صنع من هذا الزقاق هذا العالم العملاق.**

فشلت أن أكون قصاصا، زملائى كبروا، ونما فن القصة على أيدى من أعتز بهم. ولا أحارب الآن فى نفسى إلا نجيب محفوظ.

سافرت إلى الغرب، وكلما سألنى إنسان عن فن الرواية العربية أقدم له (زقاق المدق) التى كانت قد ترجمت ويأتى يوسف إدريس ويشارك فى الحضور، ولكن يوسف إدريس استطاع أن يخرج من إهاب نجيب محفوظ، وإذا بى أجد زملاء لى استطاعوا أن ينشروا أعمالهم. لقد خرجوا من نجيب محفوظ، وأنا غير قادر على أن أخرج وأن أنشر قصة.

وأختصر المسافة..«فى ساعة الأحزان»، أو قبل أن تأتى الأحزان، حاولت أن أكتب روايتى التى تصورت أنها لابد أن تقف بجوار نجيب محفوظ، وبالتالى أن تقف بجوار أعمال زملائى أيضا. فشلت منذ عام ١٩٧٥

إلى عام ١٩٨٤ـ كنت أكتب وأمزق ـ فى أن أكتب رواية واحدة أرضى عنها. وتوقفت عن كتابة الروايات التى كان أصدقائى يقولون إنهم يحبونها، وزملائى فى الجامعة لايعرفون أننى كاتب رواية.

ثم وصلت إلى أزمة كبيرة كادت تمزقنى تماما: ذهبت إلى أمريكا، ويوم ذهبت هناك إلى المكتبة، وجدت نفسى فى العذاب أكتب، كان أمامى أحد أمرين، إما أن أكره العالم وأفقد عقلى، وإما أن أكتب، فقلت لنفسى «أكتب وأنا أكره العالم»، ولكننى وجدت نفسى أحب العالم. لم يأت نجيب محفوظ فى حياتى طوال ستة أشهر، طيفه الذى كان يخاطبنى وأخاطبه، أحادثه، وأرى هذا الجمال وهذه المتعة. ليس بالضرورة أن أكون موجوداً. نجيب محفوظ موجود وعمله موجود. وإما أن تكتب لتقف بجوار هذا الرجل أو لا تكتب، لكن لايمكن أن تكره هذا الرجل.

وظللت أكتب فى داخل دائرة العذاب مدة ستة أشهر كاملة، الرواية التى لم أنجح فى كتابتها، لأننى لم أكن أريد أن أكون نجيب محفوظ. أردت أن أكون نفسى، أردت أن أنطلق من عذاباتى، وأن أخلق حيا جديداً، وأن أصنع علاجا نفسيا لمن يقرأ روايتى. من يقرأها فليشعر بسعادة وحب. كانت (سيرة الشيخ نور الدين) فوق جبانة الأقصر القديمة. فوق معبد الأقصر، فوق ساحة من تراث مصر القديمة. وعندما انتهيت من الرواية ـ وهى لم تنته فى أعماقى ـ خرجت لأقابل نجيب محفوظ. شعرت أننى أريد أن أقول له: «لقد كتبت الرواية التى أستطيع أن ألقاك بها». ذهبت إليه فى المرة الثانية وأنا أقصده، وليس بعفوية المرة الأولى. ولكن هذه المرة التى قصدته فيها، وبعد أن أعطيته الرواية قال لى إنه الآن لايقرأ. وهذا لايهم. إنما سيعطيها لمن يقرأها. وقال لى إن من يقرأونها سيجدون فيها مايريدون. فلاتخف على الرواية. لم أكن أخاف على الرواية حقيقة، كان كل ما أريده هو أن أكون شجاعا لأواجه نجيب محفوظ العملاق؛ أن أتصالح معه.

وأنا لست حرفوشا. هذه هى المرة الوحيدة التى جلست فيها مع نجيب محفوظ. فى الأيام السابقة كنت قد انتهيت من بحث عن «الأسطورة» فى (الحرافيش)، فأردت أن أعيد قراءتها، وعندما أردت ذلك وجدت أننى لم أقرأ (الحرافيش)، عشرمرات وأنا أقرأها، وفى هذه المرة أشعر أننى لم أقرأ (الحرافيش). كل كلمة تبنى أسطورة، الواقع أسطورة، والأسطورة واقع. هذا هو نجيب محفوظ الذى عندما نحتفل، نحتفل به هو، أما نوبل فهى لا تعنينى ولن تعنينى. لو أنهم لم يعطوا له الجائزة، فقد أخذ محفوظ حياتى كلها؛ ثلاثا وستين سنة، منها أربعون أو خمس وأربعون وهو فى أعماقى. وإذا لم يعطوا له الجائزة منذ خمسين عاما مضت، فليذهبوا إلى الجحيم، وإذا كانوا قد أعطوه الجائزة منذ عشر سنوات، فهم يصححون أخطاءهم. أعطوها أم لم يعطوها، فهو العملاق المتفرد الذى صنع فن الرواية فى عالمى. ولا أنكر أنى سعيد لأننى عشت عصر نجيب محفوظ، وليس عصر الرواية، هو عصر نجيب محفوظ، الحقيقى الذى نعيش فيه، لأنه علمنا الصدق، وعلمنا قداسة الكلمة، فهو أسطورة حين يكتب، وحين نلقاه وحين نحلم به، بل إنه أسطورة حتى فى الأطياف التى يحدثنا فيها.

في العدد القادم من «فصول» :

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الثانى)

دراسات، شهادات، مناقشات

كيف قرأتُ نجيب محفوظ

إدوار الخراط

أسلوب نجيب محفوظ فى مرحلته «الواقعية» وحتى (أولاد حارتنا) يعتمد على أن يقدم بين يدى عمله وصفاً تفصيلياً يكاد يكون التسجيل بعينه للصورة الخارجية لكل مشهد ولكل شخصية، لا يكاد يغفل شيئاً فيها، يضع تخطيطاً هندسيا للمكان والموقع بكل جزئياته، فنحن أمام شريحة لا يكاد ينقصها إلا أن تدخل المعمل أو يسجلها محضر شرطة، ثم ينفض يديه تماما من ذلك، ويتتبع الشخصية فى مدار أحداثها دون إشارة إلى ما سبق إليه من تفصيل فى الوصف ودقة فى التصوير. وبذلك تنقطع الصلة بين هذه الشرائح بعضها ببعض. إنه، إذن، لا يعمد إلى المزج العضوى الحى بين الداخل والخارج، وما يكاد يفرغ من رسم شخصياته أو بيئاته رسماً يضع له الخط بعد الخط فى دقة هندسية ـ بل آلية ـ بالغة، حتى يسقط كل ما تكلف من صبر ومن تمحيص، وإذا نحن أمام شخصية مجردة من الحواشى الواقعية، وإذا نحن نتابع حوارها النفسى أو مع الآخرين أو تطور مجرى الفكر عندها، فلا يكاد يعلق بالذهن شئ من هذا الوصف التسجيلى الذى أرهق به الكاتب نفسه وأرهقنا به معه، وإنما نتعرف إلى دخيلة الشخصية من المقومات الرئيسية لها، لا من عوارضها الخارجية، وإذا بالواقعية تهزم نفسها ويفوتها غرضها، وإذا هناك انفصام حقيقى فى الأسلوب بين أجزاء العمل الفنى، لكنه انفصام يخدم الوحدة الكلية الكامنة ويدعمها فى نهاية الأمر؛ لأنه يؤكد الأنماط الرئيسية، و يبرز هيكل الصورة الأولية الثابتة ولا يخلطها بالعرضىّ العابر المتحول.

على أن ثم ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال نجيب محفوظ حتى وصلت إلى مراحلها الأخيرة، ظاهرة الشمول الذى يسعى إلى أن يمد أسبابه على كل شئ، واتساع رقعة العمل الفنى اتساعا شاسع المساحة عريض الجوانب، وكثرة الشخوص والمواقف، سواء كانت جليلة أو تافهة وتسلسلها فى احتفاء شديد بالتفاصيل الصغيرة والتطورات الكبيرة سواء بسواء، ومعالجتها كلها بنغمة واحدة سواء نبرة هادئة بعينها تتناول عمل

ركوب ترام أو عملية إجهاض، وتسرد شرب فنجان القهوة وحساب مصروف البيت أو تبتعث مأساة حب مدمر أو انهيار مدوّ لصروح حياة كاملة. هذه النظرة الشاملة للكون بصغائره وجلائل أحداثه، تأتى على نغمة واحدة لا صعود فيها ولا هبوط.

هذا «التسطيح» في العلاج، مقرونا بالاتساع العريض فى الرقعة الكلية للوحة، يكاد ـ وحده ـ يوحى بموقف الكون نفسه من الإنسان فى مواجهة محايدة صامتة لا تبالى، ويكاد يشف، بأسلوب البناء وحده، عن موقف الكاتب نفسه من الكون، وبقينه بأنّ العالم فى الجوهر لا يبالى بالإنسان شيئا، تستوى عنده صغائر حياته وكبائرها. ومن ثم يتسلل إلى عالم نجيب محفوظ هذا المناخ البارد العام الذى يخامر كل ركنٍ فيه، وما قد نراه أو نحسه خطيراً أو عميق الأثر يفقد وزنه على قدم المساواة مع التوافه واندراج الكل فى نفس واحد متعادل النبرة، أو تكتسب هذه التوافه ثقلاً فى الوزن إذ تضارع الكوارث الكاوية والنكبات القاصمة والسعادات المحلقة والنشوات الثملة، سواء بسواء، فى كفتى ميزان هذا العالم اللتين لا ترجّح إحداهما الأخرى.

يرتبط ذلك بالأسلوب اللفظى الذى يتبناه نجيب محفوظ فى تلك المرحلة، فنحن نجده يقول:

> عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف، ولكن التجربة التى أقدمها فى حاجة إلى هذا الأسلوب. لقد اخترت الأسلوب الواقعى فى هذا الوقت الذى كانت فرجينيا وولف تهاجم فيه الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى. والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق. أما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه حينذاك، والأسلوب الكلاسيكى الذى كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسبا مع تجربتى وشخصى وزمنى. وأحسست أننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد.

أما هذا الأسلوب «الكلاسيكى» الذى يعنيه نجيب محفوظ، فهو أسلوبه القديم المعروف برصانته ورسوخه، يذكّر المرء بقدامى كتاب العرب، هوِ أسلوب رتيب تتعاقب فيه القوالب اللفظية المأثورة والإيماءات الشخصية الأصيلة، هو أسلوب بطيء متين العضَل، نعومته الخارجية تشف عن جزالة تركيبه الداخلى وشدة أسرها، هو أسلوب ثقيل الإيقاع ليس فيه تدفق ماء الحياة ولا توثب نبضها الحار. وما من شك أن لالتزام الفنان هذا الأسلوب صلة وثيقة بالتجربة التى يعانيها ـ ونعانيها معه ـ فهذا البطء والثقل فى الإيقاع يتساوق بالضرورة مع التشاؤم والقدرية التى تخامر كل أعماله فى تلك المرحلة: وهذه الدقة «الكلاسيكية» فى وصف الكلمات تتناغم على نحو أصيلٍ مع الدقة فى الرصد والبناء. ومع ذلك، فالأمر الغريب ـ الأمر الذى ينقذ العمل من السقوط فى هوة الرتابة النهائية ـ هو انعدام التوازن فى البناء الأسلوبى للعمل كله..فالكاتب يسهب فى بعض المواضع إسهابا لا يكاد يطاق معه المزيد، وقد يكون إسهابا فى غير الجليل من الأمور، بل هو كذلك على اليقين، ثم ينتقل بنا، فى مسائل أشد خطرا وأفدح وزنا، نقلات فجائية إلى الإيجاز الذى يلم بالموقف فى عبارة قصيرة توشك أن تكون مبتسرة. ولا نتيجة لهذا النهج فى البناء إلا أن يشيع القلق فى نفس القارئ، قلقا لا يتأتى عن مضمون الأحداث، ولا عن إفصاح الكاتب عن ذات نفسه، بقدر ما يترتب على طريقة توزيع الوزن، فى بناء العمل، على مواضعه المختلفة.

إن فجائية هذا التوزيع وانعدام التناسب فى أثقاله من حيل الفن البارعة. وسواء هنا جاءت عن قصد أو عن عفوية، فإن أثرها المحتوم هو القلق الذى يبدد ملالة الوصف ورتابة السرد، أو هو القلق الذى يهدف الكاتب إلى التسلل به إلى أعماق قارئه، القلق الذى يوقظ فى القارئ انتباهاً متحيراً يتفق مع مضمون العمل الفنى نفسه، ويضاف بحيلة فى البناء إلى القلق المقصود من هذا المضمون، والحيرة أمام المسائل التى يثيرها.

ولكن تقليب النظر فى أسلوب نجيب محفوظ ـ فى هذه المرحلة ـ لابد أن يدعو إلى التساؤل عن سر هذه الكثرة الكاثرة من القوالب القديمة المحفوظة، الجاحظية تقريبا، التى تتراص فى كتاباته. وقد كان بوسعه

فى ظنى أن يتخفف منها أو أن يتفاداها أصلاً، ولكنه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التى لاحياة فيها تقف جامدة فى أحرج المواقف وأدعاها إلى استخدام الأسلوب المتحرك النشط الحى.

لم أهتد فى تفسير ذلك إلا لشئ واحد أحسسته بمعاناتى، هو أن لهذه القوالب من العبارات والألفاظ تأثيرا وظيفيا هو تأثير المخدر أو المسكن، استخدامها أجدى بكثير من الاستغناء عنها، فهى لا تروع سواء بجدتها أو حيويتها أو بغيابها وبالفراغ الذى تحسه عند افتقادها، بل هى تسمح للذهن أن يمر عليها دون أن يتوقف، كما يكون من شأنه أن يتوقف فى الحالتين، ومازال الذهن مشغولاً بالحدث الذى تشير إليه هذه القوالب، وللخيال مطلق الحق فى أن يستند إلى هذه الإشارة الجامدة دون أن يهتز بها، الحواس لا ترتج بأصالة العبارة ولا يبهرها رونق الجدة أو ضوء الكشف الجديد. لكن الحواس أيضاً لا تستشعر فقداناً ولا يستلفتها الفراغ والنقص، ويتاح عندئذ للصورة أن تستقر على هونها، أن تثبت فى الوجدان على مهل. وبذلك نقبل دون معارضة أخطر الأمور أو أيسرها، وبذلك يسكّن الكاتب من نفرتنا ويروّض العقل على المطاوعة والتصديق.

ولكن الإرهاصات بالأسلوب «الحديث» تفاجئنا عند نجيب محفوظ، فى أعماله اللاحقة وهى تومئ إلى ما سوف يتمخض عنه فى مرحلته الأخيرة، تفاجئنا عنده فى الأحلام والكوابيس وهذيانات الحمّى والحوار الداخلى المنساب عند شخوصه فى (السراب) و(خان والخليلى) و«الثلاثية»، وفى خاتمة (بداية ونهاية)، ثم تصل إلى ذروتها فى (اللص والكلاب) و(السمان والخريف)، وإذا بأسلوبه يرقى إلى شاعرية خاصة فى إيجازها وتركيزها، وإذا هو يتبنى الأسلوب النفسى «الحديث» فى الربط بين الذات والموضوع، وصهرهما معا فى كيان واحد سريع النبض، موجز الإيحاء خاطف الضربات متحلل من زمت القوالب وسيطرة قواعد المنطق الجامدة، لايبلغ فى ذلك ما بلغت إليه فرجينيا وولف ـ وما أظنه كان يسعى إلى ذلك ـ ولكنه ينفرد بسمات شخصية خاصة.

عالم نجيب محفوظ الذى ألفناه حتى نهاية «الثلاثية»، ولقينا أنماطه الرئيسية وصوره الأولية سوف يمر بعد ذلك بمرحلة جديدة فى تطوره المفاجئ، وينكشف لنا فى ضوء غريب أشد تركيزا ويسفر لنا عن وجه جديد.

وقد بدأ هذا التغير فى (أولاد حارتنا). وقال الكاتب عندئذ:

> كنت فى الماضى أهتم بالناس والأشياء، ولكن الأشياء فقدت أهميتها بالنسبة لى، وحلت محلها الأفكار والمعانى.. وأصبحت اليوم أهتم بما وراء الواقع.

وهو يسمى هذه المرحلة بالواقعية الجديدة؛ إذ يقول:

> تستطيع أن تقول إننى فى المرحلة الأخيرة أتبع الواقعية الجديدة، وهذه لاتحتاج إطلاقا لمميزات الواقعية التقليدية التى يقصد بها أن تكون صورة من الحياة.. الواقعية الجديدة تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهذا ليس تطورا فى الأسلوب.. بل تغيرا فى المضمون. الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة فيها وتنتهى وهى تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها. أما فى الواقعية الجديدة، فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها.

وأيا كانت صحة التسمية التى يطلقها الكاتب الكبير على أعماله فى مراحله الأخيرة، وأيا كانت صحة تحليله للواقعية التقليدية، فإنه قد أشار إلى أهم ظواهرها على وجه التحقيق. ولكننى مازلت أرى فى «واقعيته التقليدية» ظاهرةً فنية أخطر من مجرد أن تكون «صورة للحياة»، وأرى وراءها «أفكاراً ومعانى» هى أعمدة الهيكل منها، وخلف تفاصيلها المتنوعة أنماطاً رئيسية وصوراً أولية، ونماذج أسطورية أو قالبية تحكمها جميعا قدرية صارمة محتومة ومرسومة سلَفا.

الحرافيش*

توفيق صالح

بعد عودتى من فرنسا حيث كنت أدرس السينما هناك، حاولت أن أشاهد كل الأفلام التى أنتجت أثناء غيابى عن مصر. فكنت أذهب إلى دار عرض «أوليمبيا» وغيرها من الدور الصيفية التى تعرض أفلام المواسم السابقة. وفجأة أثناء هذه المشاهدات، وجدت فيلما مختلفا فى بنائه عن كل الأفلام التى أنتجتها السينما المصرية، والتى أعرفها، فأعدت مشاهدة الفيلم مرة أخرى، وعرفت أن كاتب السيناريو شخص اسمه نجيب محفوظ. وفى الأسبوع نفسه شاهدت فيلما آخر أيضا يتميز بذلك البناء المختلف، ويتلمس فيه المشاهد ذلك البناء المرهف لموضوعه. فالسينما المصرية كانت موضوعاتها كلها عبارة عن سرد درامى، حدث يؤدى إلى حدث، مثل الحدوتة. أما هنا فالوضع مختلف، فهناك كاتب يبنى معماراً مختلفا، وعنده «موضوع» يتشكل من خلال شخصيات وأحداث. وتعجبت واندهشت وطلبت من أحد الأصدقاء السينمائيين أن يعرفنى على نجيب محفوظ، وعندما سألته: من هو نجيب محفوظ، قال لى: «ده راجل كاتب كده على قده»! المهم أننى وصلت إلى نجيب محفوظ، ولم أكن أعرف أنه كاتب، أو أنه نشر كتبا من قبل. وبدأت أحضر جلسات كازينو «الأوبرا» صباح الجمعة من كل أسبوع. وخلال هذه الجلسات الأسبوعية، تفتح لى أفق لم يكن على البال، وطلبت من نجيب محفوظ أن يدلى برأيه فى معالجة سينمائية كنت قد كتبتها لإنجاز أول فيلم لى، واقترحت عليه أن نكتب السيناريو معا. وقرأ ما كتبته، لكنه طلب أن يعيد كتابة هذه المعالجة مرة أخرى، ووافقت. وفوجئت به بعد أسبوع يأتى ومعه تسع ورقات، تتضمن سطورها المعالجة الجديدة، التى حرص فيها على الأحداث نفسها والقصة نفسها، ولكن من خلال عالم آخر، لا علاقة له بالعالم الذى كتبته. ربما تضمنت الشخصيات التى كتبتها بعض الدلالات أو الرموز لأفكار معينة، لكن نجيب محفوظ أبدع شيئا آخر،

وشخصيات أكثر مصرية، لحارة لم أعش فيها ولم أعرفها أبداً. وعندما أعود لقراءة المعالجة التى كتبها نجيب محفوظ، أجدها جميلة، وأحداثها مشوقة. واتفقنا بعد ذلك على العمل معا. وقبل بداية العمل أخذنى نجيب محفوظ من يدى، مثل الأخ الأكبر الذى يحرص على أن يرى أخيه الأصغر ذلك الكنز من العوالم التى لم يكتشفها غيره، فشاهدت معه زقاق المدق، واستمعت إلى شرحه لى عن معالم الرواية والحارة وأماكن الشخصيات، على اعتبار أننى قرأت (زقاق المدق) ـ ولكنى لم أكن قد قرأتها بعد، وقد قرأتها بعد ذلك ـ وسار معى فى شارع المعز، وبين بيوت أقاربه. فى هذه الفترة كانت روايته (بين القصرين) قد بدأت تظهر فى مجلة «الرسالة الجديدة» التى كان يصدرها يوسف السباعى. حكى لى نجيب محفوظ عن أهله وعن أصدقائه، وأين عاش، وأين كان يلعب. وبعدما قرأت الرواية، إذا بى أجد نسيجاً روائياً ومعماراً فريداً لا علاقة له بالحارة التى شاهدتها، فهى حارة لا طعم ولا شخصية لها، على الأقل فى نظرى، لكن نجيب محفوظ خلق منها عالماً له دلالات ورموز. وبالطبع كان هذا أول درس تعلمته فى عملية الخلق والإبداع الفنى.

أنجزنا سوياً فيلم (درب المهابيل) وفشل الفيلم فشلاً ذريعاً، وانقطعت علاقتى بنجيب محفوظ بعد هذا الفيلم، ولا أستطيع فى هذه الفترة أن أقول عنه إنه صديق أو زميل. وظل هذا الوضع مدة سنتين على الأقل، إلى أن دعانى محمد عفيفى ـ رحمه الله ـ ذات يوم للسهر معهم يوم الخميس، فذهبت لأجد مجموعة من الناس، كان نجيب محفوظ من بينهم. وفى هذه الجلسة يجتمع عدد ممن ينتمون إلى التيارات الفكرية المختلفة فى المجتمع المصرى فى هذه الفترة، مما جعلها جلسة لتبادل الآراء والمشاكل والأخبار عما يحدث فى المجتمع خلال أسبوع، وطبعاً لا يخلو الأمر من سخرية لاذعة ونكات عن ما يحدث فى مصر فى تلك الفترة التاريخية، وضمت هذه الجلسات أناساً معروفين مثل عادل كامل ومحمد عفيفى ونجيب محفوظ، وأناساً آخرين لم يسمع عنهم أحد. وفى هذه الجلسات بدأت علاقتى من جديد مع نجيب محفوظ.

ومن قرأ رواية (ثرثرة فوق النيل) يمكن له أن يتخيل هذه الجلسات التى يتبادل فيها الحرافيش أحاديثهم، هذا طبعاً بعيداً عن النسيج الفنى الرائع الذى صنعه نجيب محفوظ فى هذه الرواية، كما أؤكد أن هذه الجلسات كانت خالية من السيدات ومن الحشيش الذى عرفته الرواية. فقط هى جلسات حرفوشية، وبعد أن ننتهى منها كنا نخرج فى سيارة عادل كامل ـ الثرى الوحيد فينا ـ بعد منتصف الليل، لنخترع أى نوع من المغامرات، التى احتفت بها الرواية فى الجزء الأخير منها. وطبعاً لم نقتل أحداً، لكننا كنا «آخر شقاوة» وكل واحد منا كانت له شقاوته الخاصة به.

طبعاً، بعد أن كبرنا فى السن، لم نعد نقدر على هذه المغامرات، ولم نعد نقدر على السهر، لكننا كنا نذهب للسياحة فى الطرق والأماكن الهادئة، طريق سقارة أو غيره، ونسمع أغانى عبدالوهاب القديمة وأم كلثوم، أو سيد درويش، وغيرها من الألحان الحبيبة التى تتضمن ذكرياتنا وطفولتنا.

والواضح أن نجيب محفوظ، رغم سنه، كان يستطيع أن يتذكر متى سمع هذه الأغنية أثناء ترديد أمه لها، أو أغنية أخرى كان يغنيها هو والأطفال فى الحارة، رغم أن هذه الأغنيات لم تطبع فى أسطوانات، ولم يوجد وقتها راديو أو تليفزيون، أو أى وسيلة لنشر الأغنيات، فكيف كان يعرفها ويحفظها؟

وقد حكى لى نجيب محفوظ أن والده كان يصطحبه فى شهور الصيف إلى مسارح روض الفرج، التى يعيد فيها بعض المطربين الهواة أغانى السنة الناجحة، ولذلك استطاع أن يحفظها.

الشئ الآخر الذى أود أن أذكره عن الحرافيش هو أننا كنا نتنقل من بيت إلى بيت فى سهراتنا، ولأننى كنت الوحيد فيهم بلا زواج، فكان اجتماع الحرافيش عندى بصفة دائمة. أيامها كان نجيب محفوظ يحرص على وضع الراديو بجانبه تحت الكرسى، ليسمع أم كلثوم فى ظل حمية المناقشات التى نتبادلها فى هذه

الجلسات. وعندما أسأله: كيف تسمع أم كلثوم مع كل هذه المناقشات؟ كان يرد أنه يسمعها بعقله الباطن!

وكان يجتمع فى هذه الجلسات أصناف مختلفة من التيارات وأصحاب وجهات النظر المختلفة، وكان جيرانى يشكون دائماً من الضجة التى تحدث لساعات طويلة فى شقتى. ولا تخلو هذه المناقشات من سخرية ولا من النكات الكثيرة، ولا أظن أن هناك جلسة شبيهة بهذه الجلسات، تحتوى على هذا القدر الكبير من الإضحاك، ويكفى أن يتبارى محمد عفيفى ونجيب محفوظ فى التقاط السخرية وصناعتها.

هذا المناخ، الجاد والساخر معا، كان سمة من سمات عالم «الحرافيش» منذ تكونها. لقد تكونت الحرافيش فى الأربعينيات بمناسبة حصول كل من نجيب محفوظ وعادل كامل ويوسف جوهر على جائزة المجمع اللغوى عن أعمال لهم. تقابل الثلاثة بعد أن قال عادل كامل لنجيب محفوظ: «نحن مجموعة من الشباب نلتقى كل يوم خميس، نتحدث فى الأدب ونناقش أحوال الدنيا»، ودعاه لحضور إحدى هذه الجلسات، ومن هنا كانت نواة الحرافيش التى ضمت ـ فيما بعد ـ مجموعة منها بعض المعروفين أو المشاهير، مثل أحمد مظهر، وبعض آخر من غير المعروفين إعلاميا. هذه الجماعة التى تكونت نواتها فى الأربعينيات، استمرت فيما بعد، وتغيرت من فترة لأخرى؛ حيث كان ينضم إليها أعضاء جدد أو يختفى بعض أعضائها، ولكن الجماعة نفسها ظلت ثابتة. إن استمرارية لقاءات الحرافيش كانت ملمحا آخر من ملامحها.

فى هذه اللقاءات المستمرة كل خميس، فى كل الأحوال الطيبة والمؤلمة، وخلال زمن طويل حافل بالأحداث التاريخية المتغيرة.. كان كل ما يحدث يصبح مثار نقاش بيننا. لم يكن يجمعنا موقف موحد، ولكن لقاءاتنا كانت تتسم بأقصى قدر من الحرية فى النقاش. وخلال ذلك كله، تأثر كل منا بالآخرين، وأثر فيهم.

إن نجيب محفوظ فى كل كتاباته كان يبدأ من حياته أو من حيوات تتصل بها، والنقطة الأولى فى أغلب أعماله تبدأ من حياة حقيقية ترتبط به أو بمن عرفهم، ومن هؤلاء من انتمى إلى الحرافيش. فبجانب (ثرثرة فوق النيل) ـ التى اسرت إلى صلتها بالحرافيش ـ فإن مناقشات وتجارب وحيوات أعضاء الحرافيش قد تسللت إلى عدد من أعمال نجيب محفوظ، بل إن رواية (الشحاذ) تكاد تكون استلهاما من حياة واحد من أعضاء الحرافيش، وإن كان هذا الاستلهام مبنيا على موهبة نجيب محفوظ وعلى خياله، وقدرته على إعادة صياغة الوقائع، إلى حد خلقها من جديد.



مقاهى نجيب محفوظ

جمال الغيطانى

للمقاهى فى حياة نجيب محفوظ شأن عظيم.

وعلى امتداد أكثر من ثلاثين عاماً، منذ أن عرفته، ولقاءاتى به فى المقاهى. باستثناء أوقات قصيرة كنت أصحبه فيها خلال مشيه اليومى من منزله إلى مكتبه فى مبنى التليفزيون، عندما كان يعمل مستشاراً لمؤسسة السينما. كان ذلك بين عام ألف وتسعمائة وأربعة وستين، وعام ألف وتسعمائة وستة وستين. وخلال جولاتنا فى القاهرة القديمة، التى تكررت فى السنوات العشر الأخيرة.. فيما عدا ذلك كانت لقاءاتنا بالمقاهى، وأبدأ أولا بالمقاهى التى عرفته شخصياً فيها.

كان مقهى «الأوبرا» الأفرنجى الطابع أول مكان نلتقى فيه معا. كان ذلك فى بداية الستينيات. حيث اعتاد عقد ندوته الأسبوعية كل يوم جمعة من العاشرة صباحاً وحتى الواحدة ظهراً. دخلت إلى هذه الندوة عام ألف وتسعمائة وستين، وكانت مستمرة منذ عام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين، ولو أن مناقشاتها دونت لكانت سجلاً أمينا لحياة مصر الثقافية وتطورها. كانت ندوة جادة، يحضرها عدد كبير من الأدباء، وفيها تبلورت أول ملامح جيل الستينيات. مازلت أذكر تلك الأيام، عندما كنا نشارك فى النقاش، ثم نخرج معا قاصدين سور الأزبكية ونواصل الجلوس بأحد المقاهى الشعبية.

فى عام ألف وتسعمائة واثنين وستين توقفت ندوة الأوبرا بعد أن تدخل الأمن وقتئذ. وبعد عامين استأنف نجيب محفوظ الندوة فى نادى القصة لأسابيع قليلة، ثم انتقل إلى مقهى سفنكس الذى كان يقع أمام سينما

راديو، ثم تحول المقهى إلى معرض للأحذية. فانتقل إلى مقهى ريش. وانتظمت الندوة إلى سنوات قريبة. فجأة قرر صاحب المقهى أن تكون إجازته يوم الجمعة، وبدأ فى إغلاقه!! عندئذ انتقل «الأستاذ» إلى كازينو قصر النيل. طبعا، مع الزمن تغير الرواد، واختلفت الموضوعات المطروحة للنقاش حتى إننى لأعجب أحياناً من صبره وقوته على التحمل. وطول باله، إنه يصغى طويلا وقد يشارك فى النقاش بكلمات محدودة، أو ينطق تعليقا ساخرا تعلو بعده الضحكات. ونجيب محفوظ من أسرع الخلق بديهة، وقدرة على «القفشة» كما يقولون فى مصر.

فى السنوات الأخيرة عرف طريقه إلى مقاهٍ ملحقة بالفنادق، بدأ ذلك بعد توقفه عن الكتابة تقريبا.

ظلت علاقتى بالأستاذ عبر الندوة الأسبوعية حتى منتصف الستينيات عندما سمح لى بالتردد على مقهى «عرابى» فى العباسية، وكان ذلك تطورا فى علاقتى به. فى مقهى عرابى كان يلتقى بأصدقاء الطفولة، أولئك الذين ظل على علاقة بهم لم تنقطع قط حتى أدركتهم المنية واحدا بعد الآخر، خصص لهم مساء الخميس من كل أسبوع. فى هذا المقهى رأيت جوانب جديدة من شخصيته. كان يبدو على سجيته أكثر، يستعيد معهم ذكريات الطفولة، ويبدو أكثر مرحاً. وأستطيع القول إن كثيراً من الشخصيات الحية التى عرفتها بهذا المقهى دخلت عالمه الروائى وعرفت الخلود.

فى مقهى عرابى شهدتُ مولد إحدى رواياته. كان ذلك عام ألف وتسعمائة وواحد وسبعين، عندما رأينا رجلا أشيب الشعر، جاحظ العينين، غريب الحضور، أصابع يديه نحيلة طويلة. دخل بصحبة أحد أبناء المنطقة، وأبدى الخادم اهتماما خاصا به، ثم أحضر رقعة الشطرنج ورص الرجل القطع وبدأ اللعب. مال الأستاذ علىّ متسائلا عن شخصية القادم الجديد. من الواضح أنه لفت نظره بشكل ما.

سألتُ فقيل لى الاسم. عدت إلى الأستاذ لأخبره أن هذا الرجل هو اللواء حمزة البسيونى المدير السابق للسجن الحربى الرهيب. وأطال الأستاذ النظر. فى تلك اللحظات ولدت رواية (الكرنك) الشهيرة.

* * *

فى صيف ألف وتسعمائة وسبعة وستين طلب منى أن نلتقى فى مقهى «الفيشاوى»، أحب المقاهى إلى قلبه، الذى أمضى فيه ساعات طويلة خلال أيام شبابه. كان يزوره يوميا ليدخن النرجيلة، هذا الصديق الصامت كما يسميه. خاصة خلال فترة عمله فى قبة الغورى. كان من أصحابه القدامى فى الفيشاوى عم إبراهيم. رجل قصير القامة، ممتلئ قليلاً،. ضرير، يبيع الكتب وكان مشهوراً فى الحسين بطول لسانه وظرفه، وقدرته الرهيبة على إتقان فن القافية. الوحيد الذى كان يهزمه.. هو نجيب محفوظ نفسه، كان ذلك أيام الشباب.

ذهب عم إبراهيم إلى الأبد، وكذلك مقهى الفيشاوى الذى لم يتبق منه إلا جزء صغير.

ثمة مقهى آخر، صغير جداً، داخل سوق «الحمزاوى»، تظلله تكعيبة عنب، اعتاد الأستاذ التردد عليه بمفرده. مقهى حزين، معزول، موحى بالتأمل، مازال موجودا. وبقايا تكعيبة العنب لاتزال ممتدة.

حدثنى الأستاذ عن مقهى قديم لم أعرفه. مقهى «سى عبده» الذى وصفه فى «الثلاثية». كان يقع تحت الأرض، ثم أزيل عندما بنت الأميرة شويكار المنازل الحديثة فى خان الخليلى، خلال الثلاثينيات، ذات الطلاء الوردى التى وصفها الأستاذ بدقة فى روايته (خان الخليلى).

فى الإسكندرية ارتبط بمقهى «بترو». كان يجلس فيه إلى جانب الراحل توفيق الحكيم، والآن انتقل إلى عدة مقاهٍ أخرى ملحقة بفنادق تطل على البحر.

من المقاهى استوحى نجيب محفوظ شخصياته التى أبدعها فى عالمه، ولم يكن مكانا لقضاء الوقت، إنما كان محوراً للصداقة، وللعلاقات الحميمة، والأنس والمودة.. هذا ما قاله لى الأستاذ يوما.

عندما أتم عامه الثمانين، طلب منى أن نمضى إلى الجمالية. صحبته كما اعتدت. حرصت على أن أتبع خطاه حتى لا أرهقه، فالعملية الجراحية لم يمضِ عليها بعد شهران. كان يتوقف أمام المقاهى التى اعتاد الجلوس فيها ويترقرق وجهه بمعانٍ شتى.

ترى.. ماهى؟ هذا ما لا نجد إجابة عنه إلا فى رواياته.

* * *

فى عام أربعة وتسعين وقع حادث مهول كان علامة.

عند خروجه من البيت، فى تمام الخامسة عصراً، ليذهب إلى مقهى وكازينو قصر النيل، تقدم منه شاب فى الثانية والعشرين من عمره، حصل على دبلوم صنايع، ينتمى إلى تنظيم متطرف، وتظاهر بأنه يريد مصافحته، وغرس سكينه فى عنق الشيخ الكبير. التفاصيل معروفة ومؤلمة، وقد قدر لى معايشتها منذ اللحظات الأولى للحادث، وأظن أن أيام إقامته فى مستشفى الشرطة التى امتدت إلى شهرين من أصعب مراحل حياته.

لن أنسى أبدا يوم خروجنا معه إلى فندق «مينا هاوس» فى الهرم، أول خروج بعد الحادث. لكم خرجنا معاً، لكن الوضع اختلف بعد الحادث. فالحركة لابد أن تتم فى ظروف معينة. لابد من ملازمة الحراسة المشددة له. عربة للشرطة أمامه وأخرى خلفه، هو الذى عاش طوال عمره ضد هذه المظاهر. أما اللقاءات فيجب أن تتم فى أماكن مغلقة. لقد انتهى زمن المقاهى التى اعتدنا الجلوس فيها. ولحسن الحظ أنه تكيف مع الظروف الجديدة، الأصدقاء المقربون وزعوا أيام الأسبوع، بحيث يتولى أحدهم صحبته يوماً محدداً، وكان من نصيبى يوم الثلاثاء، حيث نلتقى فى سفينة نهرية راسية بالنيل. خصص صاحبها غرفة مغلقة نجلس فيها إلى الأستاذ. الروائى يوسف القعيد، وصديق للأستاذ اسمه زكى سالم من رواد ندوة قصر النيل، التى كانت، وآخران هما عماد العبودى وحسن ناصر، وكلاهما من رجال الأعمال. وخلال هذه الجلسة نتحدث عن الوقائع والأحوال الراهنة، ونقرأ للأستاذ نصوصاً أدبية بعد أن وهن نظره ولم يعد يمكنه القراءة. ونَحِنّ دائماً إلى الزمن القديم، الجميل.



عرفنا حياتنا من خلاله
ولم نعرف حياته

سمير فريد

أريد أن أتحدث فى ثلاث نقاط: الأولى عن جائزة نوبل، والثانية عن تجربتى الشخصية، والثالثة عن نجيب محفوظ والسينما. وفيما يخص النقطة الأولى، ففى أول تعليق صرح به نجيب محفوظ بعد إعلان فوزه بجائزة نوبل ـ وهو التعليق الذى خرج منه بشكل تلقائى وعفوى ـ قال: «كان هناك طه حسين وتوفيق الحكيم وكثيرون يستحقونها قبلى». وأعتقد أن مرد هذا التعليق لا يرجع إلى التواضع الجم الذى عرف به نجيب محفوظ، لكنه حقا كان يعنى هذا الكلام بالفعل. وأتذكر أن أول مقال كتبته فى اليوم التالى لإعلان فوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة، قلت فيه إن جائزة نوبل هى التى فازت بنجيب محفوظ وليس العكس. وأنا أيضا لم أكن أجرى نوعا من المبالغة أو التقليل من قيمة جائزة نوبل، لكن هذا المعنى هو الذى قصدته بأن الجائزة هى التى فازت بنجيب محفوظ، وأحسنت إلى سمعتها، إذ لا يعقل ولا يصدقه منطق أى مثقف فى العالم، مهما كانت لغته أو ثقافته أو موقعه الجغرافى، أن يمر قرن كامل من تاريخ جائزة نوبل، دون أن يفوز بها فى إحدى السنوات أديب يكتب بالعربية يستحقها عن جدارة.

ومثل هذا التصرف يسيئ إلى الجائزة، ولا يسيئ إلى الثقافة العربية. ولذلك، جاءت هذه الجائزة لتحدث نوعا من التوازن فى قرارات الذين يمنحونها.

أما مسألة الجوائز عامة، فقد أصبحت كالوباء. وأنا كناقد سينمائى أحس بهذا الوباء بشكل أكبر مما يحدث فى الأدب، مما جعلها فى مجال السينما وباء حقيقيا، ترفع ما لايستحق، وتخفض، وأمسى الناس

يعتبرونها مقياسا من مقاييس التفوق الأدبي أو التفوق العلمى أو التفوق الفكرى. وللأسف، أصبحت هذه المقاييس شائعة لدى كل الناس، العاديين والمثقفين منهم على السواء. وبالقطع أنا أعنى كلمة الوباء هنا ومعناها. ففى تاريخ جائزة الأوسكار نجد أن ممثلا وفنانا بحجم شارلى شابلن لم يحصل عليها، وإيزنشتاين لم يحصل هو الآخر عليها، بل لم يحصل على أية جائزة فى حياته، وهو الذى أسس وصنع لغة السينما التى يتدارسها العالم كله الآن. وأذكر هنا مقولة المخرج السينمائى الأمريكى فرانسيس فورد كوبولا، وهى مقولة جميلة رددها عام ١٩٧٩ أثناء تقديمه لفيلم عن حرب فيتنام من إخراجه فى مهرجان كان. كان المسؤولون عن المهرجان قد قالوا له: «إنك عرضت هذا الفيلم من قبل. وحصلت على الجائزة الكبرى، وليس من المعقول أن تعرض الفيلم مرة أخرى فى المسابقة نفسها، لأنه فعلا إذا عرض سيحصل على الحكم السابق وهو أنه أحسن فيلم». فقال تعبيره الجميل جدا بأن جميع الأعمال الفنية والأدبية فى التاريخ، مشتركة فى مسابقة واحدة، هى مسابقة مع الزمن.. منها ما يبقى ومنها ما تهمله الأيام. وهذا أمر صحيح. فالأعمال الحقيقية تشترك فى مسابقة واحدة، والجائزة التى تحصل عليها هى البقاء، مثلما بقيت حتى يومنا هذا موسيقى سيد درويش، وهذا أمر مذهل أن تبقى موسيقى تم تأليفها فى أوائل القرن حية، حتى نهاية القرن ذاته، وكلما حدثت حادثة فى مصر، سلبية أو إيجابية، محزنة جدا أو مفرحة جدا، تطل علينا موسيقى سيد درويش، الذى لم يعش أكثر من ٣٢ سنة، وكل إبداعه كان فى السنوات الست الأخيرة من حياته بعدما انتقل إلى القاهرة. ولابد أن نتذكر هذه المعانى ونحن فى احتفالنا هذا بمرور عشر سنوات على جائزة نوبل، وأن نضع الجائزة فى حجمها وفى قيمتها، وأن ندرك العلاقة الصحيحة بين الجوائز و الإبداع الفنى و الأدبى بشكل عام.

وفيما يتعلق بتجربتى الشخصية فى العلاقة مع نجيب محفوظ، فأنا أنتمى طبعا إلى جيل الستينيات وفى هذه الفترة نشأت فيها وتكون وعيى. وأعتقد أن هذا الجيل كان محظوظا، بعيدا عن تعاسة ما بعد ١٩٦٧. لكن هذا الحظ الحسن رأيته - على الأقل فيما يتعلق بى - فى كونه عايش أساتذة كبار، هم أعلام مصر فى القرن العشرين، لحق بهم قبل أن يتوفاهم الله أو يموتوا بالقهر أو بالهجرة أو بأشكال أخرى.

فأنا مثلا درست التاريخ فى المرحلة الثانوية على يدى معلم التاريخ وهو يونان لبيب رزق، فى مدرسة «خليل أغا» الثانوية، وكان رئيس قسم التاريخ وليم سليمان قبل أن يحصل على الدكتوراه. وكان مدرس اللغة العربية الناقد المعروف أنور المعداوى. وأعتبر هذا حظا سعيدا للغاية، وبالطبع لا يقتصر هذا الحظ على شخصى وحدى، ولكنه حظ سعيد لجيل بأكمله. وبعد مرحلة التعليم الثانوى لحقت بأساتذة فى الجامعة من نوعية محمد مندور وصقر خفاجة ومحمد القصاص وغنيمى هلال و يوسف مراد.. وغيرهم.

ومن بين الأشياء التى أريد الإشارة إليها هنا، أننى أردت أن أكون مثقفا وأديبا، وأرشدنى أنور المعداوى فى هذه السن المبكرة إلى قراءة نجيب محفوظ، وهذا ما وفر علىّ الكثير من الوقت والجهد، وجاءت هذه القراءة الرشيدة بشكل صحيح ومنهجى، ومرتب حسب صدور الأعمال. وأنهيت على يديه قراءة نجيب محفوظ كاملاً، قبل أن أنتهى من المرحلة الثانوية. وطبعا أنا أورثت ابنى قراءة نجيب محفوظ، وفى العمر نفسه الذى عرفته فيه، لأننى فى الحقيقة أدركت شيئا مهماً، لا يقف عند حدود الأدب وروعة العمل الروائى وقيمته وجمال لغته وبنائه، لكننى أدركت مصر ، وأردت أن يعرف ابنى هذا الإدراك، ويتعرف على وطنه ومجتمعه وناسه من خلال نجيب محفوظ. فأعماله هى التى تكشف عن ماهية هذا المجتمع، وطبيعته وم

يتكون. ومن هم الأشخاص الذين يعيشون فيه، وكيف يفكرون، وما تركيبة المواطنين.. وإذا أراد أى فرد أن يعرف الإجابات على هذه الأسئلة، فما عليه إلا أن يقرأ نجيب محفوظ، وسيجدها فى أعماله، التى أراها مهمة جدا فى مراحل تكوين الفرد، وهى المرحلة الثانوية، وليست الجامعة كما يشاع، لأن المرحلة الثانوية أكثر تأثيرا وأقوى فى تكوين الفرد.

وفيما يتعلق بعلاقة نجيب محفوظ بالسينما، فأراها علاقة مركبة جدا، وللأسف لم تدرس هذه العلاقة الدراسة الجيدة والكافية، فقط تمت دراستها فى حدود العلاقة بين الروايات والأفلام، كما فى كتب المخرج والناقد هاشم النحاس، التى أعتبرها أهم ما صدر فى هذا الجانب. لكن محاولات الكشف عن هذه العلاقة تتجاوز هذه الحدود فى الحقيقة. إذ يكفى أن نرى، فى هذه العلاقة مع السينما، علاقته أولا موظفاً ومسؤولاً عن السينما، لأنه عمل رقيبا على الأفلام، بعدما اختاره الأديب يحيى حقى لهذه المهمة فى أواخر الخمسينيات، ثم أصبح رئيسا للرقابة، ثم رئيسا لمؤسسة السينما، وهو ما يعنى أن حياته الوظيفية ارتبطت بالسينما منذ منتصف الخمسينيات تقريبا، إلى أن أحيل إلى المعاش.

وهذه الحياة الوظيفية التى عاشها نجيب محفوظ مع السينما لم يتم بحثها، نظرا لأن البعض اعتبرها شيئا ثانويا وليس له أهمية. فى حين أرى أن الكاتب كل متكامل، لا يمكن فصله أو تجزئته، وطريقته فى الحياة الوظيفية لها تأثيرها على أدبه. أو على الأقل يمكن أن تلقى ضوءاً على أشياء كثيرة فى هذا الأدب لم تزل غامضة.

أذكر مثلا أن لويس عوض قال لى ذات مرة إن هناك رواية عذبت جيله، ولقوا من العنت فى قراءتها الكثير، نظرا لطولها الرهيب، وهى رواية توماس مان المعروفة بعنوان (أولاد الحاج)، فهى تتكون من ١٢ جزءاً. وقد حاول لويس عوض قراءتها وهو طالب فى كلية الآداب، ويصل فى كل مرة يحاول فيها إلى الجزء الثالث أو الرابع ويتوقف، والوحيد من أبناء هذا الجيل الذى أتم قراءة هذه الرواية كان نجيب محفوظ، وعندما سألت لويس عوض : ولماذا؟ قال لى لأنه اعتبر نفسه موظفا عند توماس مان، يعطيه كل يوم ساعتين أو ثلاثاً. وهو ما يعنى حجم الشقاء الذى تكبده نجيب محفوظ فى المعرفة، وتنظيمها بشكل دقيق. ولم يكتف لويس عوض بذلك بل أشار إلى الآثار التى تترتب عادة على مثل هذه الحياة، منها علاقة نجيب محفوظ بأهله وأسرته، فلم يستطع أن ينخرط فى الحياة الاجتماعية لهذه الأسرة ومشاكلها اليومية، لهذه الأسباب؛ إذ وضع نصب عينيه ضرورة استيعاب الكثير من المعارف فى هذا العمر القصير، الذى لا يكفى لاستيعابها.

أيضا قال يوسف السباعى ذات مرة مندهشا: لا أدرى كيف يكون هناك كاتب و أديب يستطيع التحكم فى نفسه وفى أوقات الكتابة كما يفعل نجيب محفوظ، أنا لا أفهم أدبا بهذا الشكل، فالأدب إلهام، وتكتنفه حالة مزاجية قد تقترب من الفوضى فى السهر حتى الصباح لمدة يومين أو ثلاثة.

وأعتقد أن حكاية الكتابة لمدة ساعات محددة وعلى مواعيد منضبطة، هى أمر مرتبط بالعمل كموظف لعدة سنوات، وبالتوظيف نفسه، ولا أرى أن هناك انفصالا حاداً بين الموظف والكاتب عند نجيب محفوظ. من هنا تكمن أهمية دراسة هذا الجانب فى شخصية نجيب محفوظ الموظف والرقيب على السينما، وعلى ماذا كان يوافق، وما الذى كان يرفضه، وما الذى عمله فى هذا الميدان، وهل استطاع أن يحقق أشياء، وكيف كان يتعامل مع المسألة، وبأى وجهة نظر؟

والبعد الثانى فى هذه العلاقة، هو أن نجيب محفوظ كان كاتبا سينمائيا محترفا، فهو عضو نقابة السينمائيين، شعبة السيناريو. وهذه الكتابة السينمائية شملت قسمين: قسم السيناريو، أى يكتب السيناريو والحوار، أو كتابة المعالجة الروائية أو الأدبية لقصة أجنبية أو مسرحية مترجمة، ويجرى لها نوعا من التمصير. وهناك أكثر من ٢٠ فيلما كتب لها نجيب محفوظ المعالجة السينمائية بهذا المعنى، ومن الصعب العثور عليها، فهى نصوص غير مكتوبة. أما القسم الثانى فهو رواياته التى تحولت إلى أفلام. فليس هناك كاتب مصرى آخر فى القرن العشرين ـ وهو قرن السينما والرواية ـ أعدت أفلام عن رواياته بالكم نفسه الذى تم مع روايات نجيب محفوظ؛ إذ يكاد يكون أكثر من ٨٠٪ من أعماله أعدت للسينما أو التليفزيون أو المسرح وكذلك قصصه القصيرة، حتى أفلام خريجى معهد السينما استندت فى بعضها على قصص لنجيب محفوظ، فهناك مكتبة سينمائية ضخمة تحمل اسم نجيب محفوظ. وهو فى هذا الإطار كان يفضل كتابة السيناريو والحوار على كتابة المعالجة السينمائية، باعتباره خبيراً فى المعمار الفنى، وهذه المكتبة السينمائية ـ فى الحقيقة ـ غير متوفرة حتى الآن. وأتمنى أن تتوفر بشكل منهجى ومنظم فى مكان ما، وأن ندرس نجيب محفوظ بشكل كامل ومتكامل، إذ إن حياته موظفاً مسؤولاً عن السينما لم تدرس الدراسة المرجوة، و لم تدرس أيضا هذه الأفلام بشكل متكامل.



إيجابيات نوبل محفوظ وسلبياتها

صبرى حافظ

احتفلت القاهرة بمرور عشر سنوات على حصول كاتبنا الكبير نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ ، وما أجدر القاهرة بالاحتفال بهذه المناسبة وتذاكر دروسها. وقد دعانى الصديق العزيز جابر عصفور للمساهمة فى هذا الاحتفال عن بعد، فلبيت شاكرا له دعوته الكريمة. ولا أريد المساهمة فى هذه الاحتفالية من بعد بتكريس الخطاب التمجيدى الذى تعبر فيه الذات الأدبية عن غبطتها بذاتها، وفرحتها بإنجازاتها. وإن كنت لا أنكر أنه كان لحصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة فرحة كبيرة غامرة شملت مصر من أقصاها إلى أقصاها، بل امتد أثرها الغامر إلى بعض أنحاء الوطن العربى الأخرى، التى رأت فى حصول كاتب عربى من مصر على هذه الجائزة تقديرا للثقافة العربية برمتها. ولكنى أريد أن أتناول هذا الحدث الكبير بأى معيار من المعايير فى سياقه الثقافى العام لتعرف مختلف دلالاته، وتدارس دروسه وما ترتب عليه من ردود فعل وآثار لم تكن كلها إيجابية لا بالنسبة إلى الرجل وحده، وقد تعرّض بعده، وربما بسببه، لحادث كريه على حياته، ولاحتى بالنسبة إلى ما انتاب الحياة الثقافية العربية بعدها من جرى مسعور وراء الجائزة، أو بالأحرى وراء وهم حصول كاتب عربى آخر عليها من جديد. لكن إيجابيات هذا الحدث كثيرة بلاشك، وإن كنت لا أريد لها أن تحجب عنا سلبياته، لأن علينا فى هذه المناسبة أن نتناولهما كليهما. وسوف أتناول هذه الإيجابيات وأتوقف عندها وأتأمل مختلف دلالاتها وانعكاساتها على الأدب العربى عامة، قبل التعريج على السلبيات وتناولها بالمنطق نفسه دون ميل لجانب على حساب الآخر.

ولاشك أن أول هذه الإيجابيات هو ما جلبته هذه الجائزة التى استطاعت أن تحظى بقدر لابأس به من المصداق، ومن رأس المال الرمزى الذى تسبغه على مانحها، فضلا عن رأس المال الفعلى الذى تمثله قيمتها المادية غير الهينة، من اعتراف غير منكور بقيمة نجيب محفوظ كاتباً كبيراً، وبأهمية الأدب الذى ينتمى إليه. ونجيب محفوظ كاتب كبير بأى معيار من المعايير، أجمعت ثقافته على قيمته قبل أن يمتد تأثير هذه القيمة إلى خارج هذه الثقافة. ولايعنى الاعتراف بمصداق الجائزة التسليم باختياراتها ، أو تبنى منطلقاتها، وقد سبق لى أن تناولت الجائزة ذاتها وتاريخها بشئ من التحليل النقدى، ووجهت لها كثيرا من النقد بشأن اختياراتها، ومركزيتها الأوروبية، ومنطلقاتها الإيديولوجية، و«أجندتها» السياسية المضمرة. ولكن كل ما يعنيه الوعى بأهميتها مؤشرا أوروبياً غربياً مهماً، يكتسب ثقله من تاريخها الطويل، واستمرارها فى اختيار كتاب لاخلاف فى أغلب الأحيان على أهميتهم، وقيمة إسهامهم الكبير فى الأدب الإنسانى. فقد كانت الجائزة ـ ولابد أن نعترف أنه ليس بين من منحوها لكاتبنا الكبير من أعضاء الأكاديمية السويدية عضو واحد يقرأ العربية ـ تتويجا لجهود متواصلة لفريق من المستعربين المخلصين الذين ساهموا فى وضع الأدب العربى على خارطة الاهتمام الثقافى الغربى. فإذا كانت دراسة اللغة العربية فى الجامعات الأوروبية قد بدأت منذ بدايات عصر النهضة الأوروبى، أو بالتحديد منذ بدايات القرن السادس عشر، فإن دراسة الأدب العربى الحديث أمر حديث نسبيا، لايتجاوز عمره العقود الأربعة. ليس فقط لحداثة هذا الأدب، فلم يجاوز عمره القرن بعد، ولكن أيضا لأن عددا من التصورات المضمرة فى النشاط الاستشراقى كانت تشكل عقبة غير منكورة أمام الاهتمام بهذا الأدب.

فقد انطلقت الجهود الاستشراقية فى معظمها من الرغبة فى الاستفادة من إنجازات العرب القديمة لتدعيم التفوق الأوروبى عليهم، ومن تصور مؤداه أنه قد كانت للعرب حضارة قديمة ودرست، ولم يعد لهم فى حاضرهم كبير صلة بهذا الماضى الغابر. لذلك، ساد الاعتقاد طوال النصف الأول من هذا القرن ـ وعلى وجه الدقة طوال العقود الستة الأولى منه ، حيث وقع معظم أقطار الوطن العربى تحت الاحتلال ـ بأنه ليس لدى العرب أى ثقافة حديثة تستحق الذكر. ولاغرو، فقد كان ثمة يقين يسيطر على أولى الأمر فى الثقافة الإوروبية بأن العرب غير قادرين على حكم أنفسهم بأنفسهم، ناهيك عن قدرتهم على إبداع شئ يستحق عناء اهتمام الغرب به. ورافق هذا اليقين مرحلة من تاريخ الأدب العربى الحديث كانت أقرب ما يكون إلى مرحلة الصبا والتكوين، فلم تكن قد تراكمت فيها بعد الكثير من النماذج الجيدة فى الأجناس الأدبية المختلفة. لكن ما إن دخلنا فى النصف الثانى من هذا القرن حتى كان هذا الوضع قد اختلف، فقد اشتد عود الأدب العربى الحديث، وصلبت قامته، وتراكم له من النماذج الجيدة قدر يتيح لدارسيه فى الغرب اختيار عدد من هذه النماذج للترجمة. لكن بداية النصف الثانى من هذا القرن شهدت اندلاع حركات التحرر العربية من الاستعمار الغربى وما رافقها من استعار عداء الغرب إزاء كل ما هو عربى، أو تحررى.

ولم يصبح الأدب العربى الحديث مادة من مواد الدراسة الأساسية فى الجامعات الناطقة بالإنجليزية، ولم يفرض نفسه على دوائر الاستشراق بقوة إلا بعدما عين محمد مصطفى بدوى ١٩٦٢ أستاذا بجامعة أكسفورد، وبدأ ـ مع حفنة من زملائه فى عدد من الجامعات الأخرى، ثم عبر تلاميذه الذين أصبح عدد منهم من عمد حركة الاستعراب الحديثة ـ فى وضع الأدب العربى الحديث على خارطة الاهتمام الأكاديمى وأنشأ بعد أقل من عقد واحد دورية إنجليزية متخصصة للأدب العربى ـ قديمه وحديثه ـ هى «مجلة الأدب العربى» Journal of Arabic Literature التى كانت تصدر عن واحد من أعرق الناشرين فى ليدن بهولندا. ثم جاء الجيل التالى له فوسع هذه الدائرة بشكل كبير فى كل من بريطانيا وأمريكا. والواقع أنه دون الجهد العلمى المخلص لنشر

المعرفة بنا وبثقافتنا فى الغرب، وبتوطئة الأدب العربى الحديث للدارس الإنجليزى والأوروبى عامة، لما كان من الممكن أن يتمكن أعضاء الأكاديمية السويدية من معرفة ما عرفوه عن الأدب العربى والوعى بأهميته التى كان حصول نجيب محفوظ نفسه على الجائزة نتيجة لها. فقد بدأت ترجمة النماذج الجيدة من الأدب العربى إلى اللغات الأوروبية، وعلى وجه التحديد إلى أهم لغتين أوروبيتين وهما الإنجليزية والفرنسية، أولاهما هى أوسع اللغات الأوروبية انتشارا، وثانيتهما من أوسعها انتشارا بين المثقفين فى مختلف البلدان الغربية وغير الغربية. وقد لعبت الترجمة دورا أساسيا فى التعريف بأدبنا فى الغرب. فقد كانت الترجمة هى سبيل نجيب محفوظ إلى الجائزة. ومع أن أهم أعماله قد تأخرت ترجمتها، فلم يترجم الكثير منها إلى اللغات الأوروبية الأساسية مثل الإنجليزية والفرنسية إلا بعد كتابته بعقود تبلغ فى بعض الأحيان ثلاثة أو أربعة، إلا أن ترجمة ثلاثيته فى مطالع الثمانينيات إلى الفرنسية كان لها دور حاسم فى حصوله على الجائزة قبل أن ينتهى عقد الثمانينيات. فلم تكن قد ترجمت له فى الإنجليزية حتى حصوله على الجائزة إلا حفنة من الأعمال لم يترجم معظمها ترجمة أدبية جيدة.

والواقع أن الأدب العربى كله قد عانى من رداءة ترجماته إلى اللغة الإنجليزية ـ وهى لغة أساسية فى انتشار أى عمل فى العالم ـ لزمن طويل، ولايزال يعانى من هذا الأمر حتى الآن. فليس كل من يتقن لغة بقادر على ترجمة الأعمال الأدبية منها ترجمة تستطيع خلق معادل أدبى لها فى اللغة التى يترجم إليها. واللغة الإنجليزية لغة صعبة ومراوغة، تغرى الكثيرين بتوهم إجادتها، بينما هم أبعد ما يكونون عن ذلك. فهى على عكس جل اللغات الأوروبية ذات نحو محدود، يتصور الكثيرون سهولة السيطرة عليه وإتقانه، وثمة جملة شهيرة فى اللغة الإنجليزية تصف لغة شخص ما بأنها سليمة النحو وكأنه أجنبى. فنحو هذه اللغة الحقيقى ليس فى قواعدها النحوية اليسيرة وإنما فى تراكيبها الاصطلاحية idioms وإيقاع هذه التراكيب وسياقاتها . أما جمال هـذه اللغـة الأدبية فحدِّث عـن صعوبته بلاحـرج، لأنه لايعتمـد علـى ثـراء القاموس اللغوى فحسب ـ والإنجليزية من اللغات الثرية فى مفرداتها ومترادفاتها ـ وإنما علاقات التجاور بين المفردات، ومدى ما فى هذه العلاقات من بساطة وتساوق وجدة فى آن، ولا تنس الإيقاع الجرسى فهذا كله لابد أن يقع من الأذن موقعا حسنا. ويستطيع قارئ اللغة الإنجليزية المثقف أن يميز للوهلة الأولى الكاتب من لغته، وأن يحدد إذا ما كان أجنبيا على اللغة أم لا، وإذا ماكان صاحب أسلوب أدبى فيها أم لا. وغالبا ما ينصرف القارئ عن الكاتب الدخيل على اللغة مهما كان تمكنه منها، وعن ابن اللغة الذى لاموهبة أدبية عنده مهما كانت جودة العمل الذى نقله أو شهرة صاحبه. فليس لدى القارئ الجاد صبر على الترجمات ذات اللغة القلقة، أو ذات اللغة المجردة من الحس الأدبى بسبب الوفرة الشديدة من الأعمال الجيدة المتاحة فى اللغة الإنجليزية.

وقد منى الأدب العربى ـ لزمن غير قصير ـ بمترجمين فاقدين للحساسية الأدبية فى اللغة الإنجليزية. فقد اهتم بترجمته فى الماضى إما عرب يجيدون الإنجليزية، أو مستشرقون يجيدون العربية ولكنهم لايتمتعون بحس أدبى فى لغتهم الأصلية التى ينقلون إليها، وبالتالى فلا قدرة لهم على التمييز بين لغات الكتاب الذين ينقلونهم إلى اللغة الإنجليزية، ناهيك عن نقل هذا التمايز إلى اللغة الإنجليزية. وكان من سوء حظ الأدب العربى أن مثل هؤلاء المترجمين ـ وخير مثال لهم هو دينيس جونسون ديفيز ـ من أنشط المترجمين ومن أكثرهم تربحا من ترجمة الأدب العربى، وإسهالا فى ترجماته، إلى الحد الذى عينته معه بعض دور النشر مستشارا لها فى هذا المجال، فأدى هذا إلى تكريس المشكلة وتفاقمها، بدلا من حلها. وكان من حسن حظ الأدب العربى أن هذا النحس الذى أصابه فى اللغة الإنجليزية، ولازمه فيها لزمن غير قصير، ولايزال يعانى منه

كذلك فى اللغة الألمانية التى يحاصره فيها مترجمون عديمو الموهبة، لم يستطع الانتقال إلى فرنسا، لأن الأدب العربى كان أكثر توفيقا فى هذه اللغة، وإن كانت اللغة الفرنسية أقل أهمية من حيث توفير النص لقراء العالم الأوسع من اللغة الإنجليزية. ولكنى لابد أن أشير بالرغم من كل ما قلته إلى أن الصورة بدأت فى التغير بشكل تدريجى فى اللغة الإنجليزية خلال العقدين الأخيرين، وبعدما تنامى عدد خريجى أقسام اللغة العربية الذين درسوا الأدب الحديث، وظهرت بينهم حفنة لاتتجاوز عددا أصابع اليد الواحدة تتمتع بالحس الأدبى فى اللغة الإنجليزية.

الترجمة، إذن، هى التى حملت نص نجيب محفوظ إلى الأكاديمية السويدية، وهى التى جاءت له بجائزة نوبل. لكن نجيب محفوظ، والحق يقال، لم يسع إلى الترجمة ولم ينشغل بها، فقد كان همه الأساسى وربما الوحيد هو الكتابة لقارئ اللغة التى يكتب بها، والتعبير عن واقعه وصبواته ورؤاه، والفاعلية فى مناخه الثقافى. أما الترجمة فقد جاءت بعد ذلك كأمر ثانوى وطبيعى. ولاشك أن حصول نجيب محفوظ على الجائزة قد دفع عملية ترجمة الأدب العربى عامة، وأدب نجيب محفوظ خاصة، إلى اللغات الأوروبية الأساسية، بل إلى غيرها من اللغات غير الأوروبية، دفعة كبيرة . فقد شجع حصوله على الجائزة دور النشر الكبرى على نشر مترجمات جديدة من أدبه خاصة ومن الأدب العربى عامة، بعد أن كان هذا الأمر قاصرا على دور النشر الصغيرة أو المتخصصة. وعندما ترجمت «ثلاثية» نجيب محفوظ إلى الإنجليزية فى التسعينيات ـ بعد كتابتها بعقود أربعة ـ ونشرها فى بريطانيا والولايات المتحدة ناشر كبير من الناشرين الذين يقبل قارئ الأدب العام على كتبهم، باعت طبعتها الإنجليزية أكثر من ربع مليون نسخة. بينما لاتزال الطبعة الواحدة من أى من روايات «الثلاثية» فى اللغة العربية لا تتجاوز خمسة آلاف نسخة. لقد التقيت هنا فى بريطانيا بكثيرين من قراء الأدب العاديين الذين نقلوا لى مدى إعجابهم بهذا العمل الأدبى الكبير، ومدى استمتاعهم به بوصفه عملاً أدبيا من أرفع طراز إنسانى، وليس مجرد شئ طرائفى غريب. وقد دفعت حماسة القارئ العام، وإقباله على أعمال نجيب محفوظ التى حظيت بترجمات جيدة مثل «الثلاثية» و(الحرافيش) و(ثرثرة فوق النيل)، هذا الناشر العام إلى نشر عدد من الترجمات لأدباء عرب آخرين، كما هو الحال بالنسبة إلى أعمال حنان الشيخ مثلا، وساهم هذا فى خرق الحصار الذى كان مضروبا حول الأدب العربى بصورة أبقت ترجماته محصورة فى نطاق صغار الناشرين والمتخصصين منهم. واستفاد من كسر الحصار هذا عدد كبير من كتاب الأجيال اللاحقة على نجيب محفوظ بصورة ترجمت فيها أعمال عدد من الكتاب الذين لم يتصلب عودهم بعد، ولم يتمرسوا بقدر كاف بالكتابة المنزهة عن كل هواجس الشهرة فى الغرب، والوصول السريع إلى قارئه؛ باعتبار أن هذا هو الطريق الأسهل أو بالأحرى الأوسع للوصول إلى الشهرة فى ثقافتهم.

ومن إيجابيات فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل التى لابد من الإشارة إليها فى هذا المجال أنها أكدت أهمية المنطلق المحلى فى الأدب بالمعنى العميق لهذا المصطلح. بمعنى أنه إذا ما تعمق الكاتب فى فهم واقعه، واقتناص إيقاع مجتمعه الداخلى، وتسجيل خصائصه الفريدة والمميزة، واستكناه حقيقة تيارات ثقافته التحتية، وبلورة هذا كله فى أعمال إبداعية جيدة، استطاع أدبه الوصول إلى قارئه أولا، وهو القارئ الذى اهتم به نجيب محفوظ دون سواه. واستطاع اهتمام هذا القارئ أن ينقله إلى ما وراء ثقافته، فقد كان هم نجيب محفوظ أن يقدم فهمه لمجتمعه فى أرقى صور التعبير الفنى التى فى طاقته للقارئ العربى فى المحل الأول، ومن هنا استطاع أن يضع هذا المجتمع بما يميزه من ملامح وتصورات على خريطة اهتمام القارئ العالمى العام. ولم يكن نجيب محفوظ فى أى وقت من الأوقات مشغولا بهاجس العالمية أو بالأحرى ببريقها الخلاب. لهذا استطاع الوصول

إلى العالمية من الباب الضيق، لا بالذهاب إلى الغرب واستجداء اهتمامه به ـ كما يفعل البعض ـ بل بالعزوف المبالغ فيه عنه. فمن المعروف عن نجيب محفوظ نفوره الشديد من السفر. استطاع الوصول إلى العالمية بأن وضع عالمه الذى أبدعه واستمد مادته ومفرداته من واقعه المحلى على خريطة الوجدان الإنسانى العام.

فربع المليون قارئ الذين قرأوا «الثلاثية» فى اللغة الإنجليزية وحدها عرفوا عبرها الكثير عن واقع المجتمع المصرى وعن تاريخه بصورة أغنتهم عن قراءة عشرات المراجع والدراسات عنه، ووضعت هذا المجتمع على خريطتهم الثقافية والوجدانية والعقلية، وخلقت لديهم قدرا من الفهم لهذا المجتمع والتعاطف مع أناسه لاتستطيع أن تحققه كل الدعايات السياسية أو البرامج السياحية، وهذا شئ لايمكن تقديره بالمال. كما لايمكن تقدير الاحترام الذى جلبه هذا كله لصورة مصر وللإنسان المصرى. فقد أكد وصول أدب نجيب محفوظ إلى العالمية أن الثقافة التى تحترم نفسها هى الجديرة باحترام الآخرين لها، وأن الكاتب الذى يحترم نفسه ويترفع عن صغار الجرى وراء الجوائز تلهث الجوائز خلفه، لأنه يدعم مصداقها ويسبغ عليها قدرا من الاحترام الذى حققه.

ومع أننى بدأت بتأكيد أهمية الترجمة، والتعويل على دورها الأساسى فى حمل الأدب العربى إلى القارئ الإنسانى العريض، فإننى لا أستطيع أن أغفل الجانب السلبى الذى تنطوى عليه الترجمة حينما تصبح غاية يستهدفها الكاتب العربى، وهو يمارس عملية الكتابة، ويأخذ معايير اختياراتها فى حسبانه . هنا تختل بوصلة الكاتب الهادية، وتتشوش مبادراته ويتسرب التزييف إلى منطلقاته عندما يدخل قارئا أجنبيا إلى عملية إبداعه باعتباره قارئه المفترض. وهناك نماذج كثيرة تفعل هذا إلى حد تزييف الواقع حتى يتماشى المكتوب مع تصور الغرب وقرائه عن هذا الواقع، كما تفعل كاتبة مثل نوال السعداوى. وإذا كان نجيب محفوظ يمثل الجانب الصحى فى معادلة الترجمة الصعبة التى وصل إليها من الطريق الضيق، طريق التجويد والدأب والتوجه أساسا إلى قارئه العربى؛ فإن هناك كثيرين من الكتاب الذين يمثلون الجانب المريض منها بتهافتهم على الترجمة، وتكالبهم على الطريق السهل بكتابتهم لأعمال جديدة وفق مواصفات يتوهمون أنها ستستقطب اهتمام المترجمين، أو ستؤكد مقولات الاستشراق السقيمة عن الثقافة العربية، فيسارعون بترجمتها ضمن سياق «وشهد شاهد من أهلها». فثمة مترجمون يترجمون بوازع من تأكيد مصداق مقولاتهم الاستشراقية السقيمة، بل إن ترجماتهم ذاتها مكرسة فى معظمها، بما فى ذلك صياغتها غير الأدبية أو لغتها السقيمة، لتكريس صورة سلبية عن الأدب العربى. فقليلون هم الذين يعرفون أن الخطأ كامن فى انعدام موهبة المترجم، أما الأغلبية فإنه لايتطرق إليها الشك فى أن المترجم « الأوروبى» هو الملوم، وإنما تصب ملامها على صاحب النص الأصلى الذى لابد أنه كان رديئا ما دامت ترجمته فى لغتهم التى يعرفون فيها نماذج ناصعة من الأدب المؤلف والمترجم على السواء، رديئة إلى هذا الحد. إننى أقول هذا الآن بعدما عشت فى الغرب ربع قرن من الزمان، وسمعت الكثير من قراء الأدب فيه، ودرست هذه الظاهرة وخلصت فيها إلى هذا الرأى الذى أعرضه هنا على القارئ.

ولكننى أذكر أيضا أننى كتبت فى مطلع السبعينيات مراجعة فى مجلة «المجلة» القاهرية عن مجموعة القصص الأولى التى ترجمها دينيس جونسون ديفز من العربية إلى اللغة الإنجليزية، وقلت فى هذه المراجعة إننى كنت قد قرأت قصة «زعبلاوى» لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ فأعجبت بها، ولكنى عندما قرأتها فى الترجمة الإنجليزية تغير رأيى فيها. وقد اتصل بى نجيب محفوظ تليفونيا فى مكتبى بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون

والآداب وقتها، وقال لى بأريحيته ودعاباته الساخرة إنه قرأ المراجعة، وإنه لن يستطيع أن يحكم عليها حتى يقرأ ترجمتها فى اللغة الإنجليزية. وقد فهمت الأمر ساعتها على أنه قد غضب مما كتبته، وله الحق أن يغضب. ولكن بعد كر السنين، وتراكم الأحداث والملابسات، أعود إلى هذه الحادثة القديمة لأجعلها مدخلا للمسألة الثانية التى أود تناولها هنا بهذه المناسبة.

كان مضمرا فى الرأى الذى أبديته فى قصة «زعبلاوى» فى هذه المراجعة أن الترجمة تكشف عيوب النص الأدبى الخفية، وهذا ما أغضب نجيب محفوظ، وكان مضمرا فى دعابته لى أننى أخطأت عندما عولت على الترجمة أكثر من تعويلى على النص الأصلى، وعلى ذائقتى النقدية كناقد من نقاد اللغة التى كتب بها. ولا أدرى إن كان قد قصد كذلك أن يؤنبنى على أننى جعلت الترجمة معيارا أرقى من النص الأصلى، ناهيك عن أننى أضع شهادة الغرب على ثقافتى فى مكانة أعلى من شهادتى أنا ابن هذه الثقافة والأقدر على فهمها من أى أجنبى مهما كانت درجة إلمامه بها أو إجادته للغتها. فقد أراد نجيب محفوظ أن ينبهنى بحصافته النادرة إلى هذا الخطأ الفادح الذى يدفع الثقافة إلى الزراية بنفسها، أو الاتضاع أمام الغرب لمجرد أنه غرب، أو لأنها أسبغت عليه مكانة ليس جديرا بها فى كل الأحوال.

لكننى أدركت هذا كله، وأبعادا جديدة فيه، بعدما خبرت عن كثب تجربة ما جرى لنجيب محفوظ من المبالغة فى التقديس أو الإدانة الدامغة – وكلاهما خطأ – بسبب إسباغ الغرب هذه المكانة المرموقة عليه. وما جرى لمنتقديه من استخدام سلاح هذه الشهادة الغربية بمنحه أهم جوائز الغرب الأدبية، التى لا أود أن أقول إنها باطلة، ولكنها لاتصمد أمام شهادة أبناء الثقافة ذاتها، ضد منتقدى نجيب محفوظ أو المختلفين معه. ذلك أننى كنت قد كتبت مقالا قاسيا عن واحد من أعمال نجيب محفوظ مازلت أصر على رأيى السلبى فيه وهو كتابه (أمام العرش)، ونشرته قبيل حصول نجيب محفوظ على الجائزة بأعوام قليلة، وكنت قد حملت عليه فى هذا المقال حملة قاسية لمواقفه السياسية التى مازلت أختلف فيها معه. وقد صرح نجيب محفوظ نفسه لأكثر من شخص بأنه لم يتألم من مقال نقدى قدر تألمه من مقالى هذا. لكن هذا ليس المهم، فقد استطاعت صداقتى بنجيب محفوظ، التى بدأت منذ أوائل الستينيات – عندما بدأت نشاطى النقدى بالكتابة عنه – واستمرت حتى الآن، أن تتجاوز قسوة هذا المقال وآلامه. ولكن المهم أنه ما إن حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل حتى كتب ناقد تافه مقالا تافها يطالب فيه من انتقدوا نجيب محفوظ بقسوة – وكان يقصدنى دون أن يجرؤ على التصريح باسمى – أن يبتلعوا كلماتهم، فقد شهد له الغرب وقدم له أفضل جوائزه الأدبية. ولو قبلنا هذه المقولة لكانت الجائزة تكريسا للخلل، بمعنى أن رأى الغرب فى كتابنا أهم من رأينا نحن فيهم. وأن من يعترف بهم الغرب يجب أن يحتلوا فى ثقافتنا مكانة مرموقة، وهذا أمر أقل ما يمكن القول فيه إنه غريب. فلايمكن لثقافة أن تستمد أحكامها القيمية من آراء الآخر الذى لايستطيع أن يقدر أى عمل أو أى كاتب فى هذه الثقافة تقديرا سليما وكاملا مهما كانت أهمية هذه الآراء؛ لأن التقييم الأساسى والكلى للكاتب، لايمكن أن يتم إلا من أهله وقارئه فى لغته وثقافته، وأى تقييم خارجى لابد أن ينظر إليه على أنه أمر ثانوى ولاحق بتقييم الثقافة التى صدر عنها، ويتوجه بعمله فى المحل الأول لها، ولكنها عقدة «الخواجة» كما يقولون. ولابد أن يعى مثقفونا وقراؤنا على السواء أن الجائزة جائزة غربية، يسرى مفعولها فى الغرب نفسه قبل أى مجال آخر. إذ تمكننا من أن نقول له إن أدبنا العربى الحديث أدب إنسانى كبير بشهادة أكبر جوائزه، وإنه يقصر فى حق نفسه من حيث هو غرب يتطلع لإثراء نفسه بمعرفة ما تستطيع الثقافات الأخرى أن تمنحه من استبصارات وكشوف – إن لم يول هذا الأدب حقه من العناية والترجمة والنشر على نطاق واسع. ولكن يجب

في الوقت نفسه ألا يمتد نطاق تأثيرها إلى غير هذا. ولايجب أن تضيف لنجيب محفوظ شيئا فى ثقافته، لا أن تحوله إلى صنم فيها، فهو فى غنى عن هذا كله؛ إذ سبق له أن حظى فيها ـ قبل نوبل بزمن طويل ـ بكل التقدير، ونال فيها أرفع الجوائز الأدبية فى كل مرحلة من مراحل مسيرته الأدبية الكبيرة من جائزة «قوت القلوب الدمرداشية» وجائزة «مجمع اللغة العربية» وحتى «جائزة الدولة التقديرية». أقول هذا من منطلق احترامى للثقافة العربية وتوقى لأن تحترم نفسها ولايضعها كتابها موضع الصغار.

ولا يقل استهجانى للذين يستمدون حكمهم على نجيب محفوظ بالسلب من الغرب عمن يستمدون حكمهم عليه بالإيجاب. فقد أصبت بحالة من الغم والكدر عندما سمعت أخبار الاعتداء الغادر الأثيم على كاتبنا الكبير، وصديقى العزيز نجيب محفوظ. وكنت أستشهد كثيرا بشجاعته النادرة، ورفضه الاستجابة لتهديدات الذين توعدوه بالقتل، أو طالبوا بإهدار دمه بعد حصوله على الجائزة بسبب رواية له كانت قد نشرت كاملة فى مصر منذ عام ١٩٥٩ .كان يدرك أن حب المصرى للحياة وتقديره التاريخى لها، الذى يمتد لآلاف السنين، أقوى من كل هجمات الظلام التى تريد الانحراف بالمصرى عن جوهره الأصيل. وكان يراهن على التسامح العريق فى النفس المصرية، وعلى انفتاح العقل المصرى ونزاهته . ولكنه خسر الرهان حينما «أنشب الوحش مخالبه فى رقبته» على حد وصفه لما جرى أثناء الهجمة الظلامية الآثمة على حياته. وحينما انتصرت كلمات جاهل حكم عليه ظلما وظلاما بالموت على كلمات أكبر أدباء العربية التى حظيت باحترام القراء وإعجابهم فى العربية، وفى كل اللغات الإنسانية الكبرى، ونالت له وللأدب العربى جائزة نوبل التى لم تسوغها التنازلات، ولا جاء بها اللهاث المحموم وراء الغرب. لقد صدر حكم هذا الجاهل كذلك من تقديس لحكم الغرب مهما كان رفضه الظاهرى لهذا الحكم. ولذلك، فإن أعمى البصر والبصيرة الذى أصدر الحكم بإهدار دم كاتبنا الكبير، لأن الغرب أشاد فى حيثيات منحه للجائزة بروايته الخلافية (أولاد حارتنا)، يتفق مع ذلك الذى يحيط نجيب محفوظ بالقداسة الأدبية لأن الغرب منحه أكبر جوائزه الأدبية. فالموقفان ينطلقان من منطلق واحد، وهو أخذ المرجعية الغربية كأمر لا مماراة فيه، والانطلاق منها وكأنها تمنح الموقف الذى يترتب عليها ـ سلبا أو إيجابا ـ شرعية ومصداقا.

لكن ما أحزننى أكثر أثناء هذا الاعتداء الأثيم الذى تعرض له كاتبنا الكبير هو تصريحات نجيب محفوظ التى أطلقها من مستشفاه يرد فيها عن نفسه وعن روايته تهما جائرة، ويقول إنها: «دعوة للتدين وانتصار الخير وهزيمة الشر»، أو إنه: «لم يقصد الحديث عن الأنبياء والرسل أو مهاجمتهم فى روايته (أولاد حارتنا)، وإنما كان يرمز إلى أشخاص يسيرون على مبادئهم نفسها، ويحاولون إصلاح الأوضاع فى الحارة». أكان نجيب محفوظ فى حاجة إلى هذه التبريرات؟ تذكرت عند ذلك كلمات برتولد بريخت فى مسرحيته الجميلة (جاليليو) عندما علقت إحدى الشخصيات على تنكر جاليليو لكشوفه العلمية تحت وطأة الاضطهاد الكنسى الغاشم: ما أبأس جاليليو الذى ينكر أن الأرض تدور. فردت عليها شخصية أخرى قائلة، بل ما أبأس الوضع الذى جعل جاليليو ينكر أن الأرض تدور. فليست جائزة نوبل وحدها هى التى أدت إلى الاعتداء الأثيم على أديبنا الكبير، وإنما هو التردى العربى الذى بلغ فى هذا الزمن الردىء حدا دفع نجيب محفوظ إلى الحديث عن روايته الجميلة بهذه الطريقة. فكيف وصل الانهيار إلى هذا الحد؟ ومن الذى سوغ الانقضاض بخنجر الظلام والتخلف على نجيب محفوظ؟ وترك فى جسده وفى روحه، بل لا أبالغ إن قلت فى جسد الثقافة العربية برمتها وروحها، آثارا لا تمحى.

فليس من هجم على نجيب محفوظ هو ذلك الشاب الأرعن المضلل الذى ينفذ توجيهات الذين يتمتعون بحماية أمريكا، وفتاوى من يعيش فى كنفها حتى ولو انقلب بعد ذلك عليها، وإنما انقض عليه كل الذين ساهموا فى خلق المناخ الردىء الذى أتاح لهذه العملية البشعة أن تتم، ودفع نجيب محفوظ نفسه لأن ينكر، مع جاليليو، أن الأرض تدور. لقد انقض عليه كل الذين ضربوا العقل وقيم العدل والحرية من أجل تسويغ المواقف التى تتخلى عن قضايا الوطن. لقد انقض عليه كل الذين جعلوا أجهزة الإعلام المصرية التى بناها الشعب المصرى بماله ودمه مطية للذين صلوا ركعتين لله شكرا حينما انهزمت مصر أمام العدو الصهيونى والأمريكى عام ١٩٦٧، وأتاح لهم نشر أفكار الظلام والتخلف والتبعية، والانقضاض على كل قيم التحرر والوطنية. لقد طعنته سياسات الزراية بالعقل، وشراء الكتبة، واحتواء الكتاب وتهميشهم، واستئصال الثقافة، وإحلال الخرافة مكانها، وفتح منابر الإعلام لمن لاضمير لهم، ولمن يتلقون أوامرهم من السفارة الأمريكية، أو من العدو الصهيونى، ولايكتبون بوازع من ضمير أو إخلاص وطنى. لقد هجمت عليه السياسات التى مكنت الفساد من مصر وأتاحت للصوص الحكم والإثراء على حساب حق الشعب فى العمل، وفى مستقبل يسوده العدل والحرية.

هذه بعض سلبيات الجائزة وبعض إيجابياتها، وعلينا أن نتذاكر السلبيات ونتعلم دروسها، كما نتذاكر الإيجابيات ونحتفى بها، حتى نحمى الثقافة العربية من الوقوع فى فخاخ التردى والتبعية، وحتى ندرك أن الإيجابيات والسلبيات جميعا ليست من فعل الجائزة وحدها، وإنما من تفاعل الجائزة مع سياقات عربية خالصة، ومع توجهات أفراد أو مؤسسات. فقد كان باستطاعتنا أن نحولها إلى مناسبة إيجابية خالصة تفيد منها ثقافتنا العربية محليا وعالميا لو تعاملنا معها بشكل مغاير، ينطلق من وعى هذه الثقافة بأولوياتها ، وتفكيرها فى مستقبلها. ولكننا تفاعلنا مع الحدث، أو بالأحرى تفاعلت ثقافتنا كلها معه، من منطلق واقع عربى مثخن بالإحن والتناقضات ومثقل بالخلل والصراع بين المركز والهامش. فانقض الهامش يشوه إنجاز المركز بدلامن أن يفخر بهذا الإنجاز ويسعى إلى تدعيمه. فلم تعرف الثقافة العربية من قبل فى تاريخها الحديث مثل هذه الحملة الشرسة على إنجازات مركزها التاريخى: مصر، وعلى رموزه الثقافية. ولايستطيع غير غافل إنكار أنه كان لحصول كاتب مصرى على أرفع جوائز العالم الأدبية دور فى إذكاء سعار الحملة التى بدأت قبل هذا الحدث وتنامت بشكل مطرد بعده. فثمة عدد من منابر الهامش المدعومة بسطوة الثروة النفطية وخبالها جعلت الدافع الأساسى لسياستها الثقافية تشويه إنجاز المركز الثقافى وتلطيخ صورته بأوحال أحقادها التاريخية الدفينة. ودأبت على النفخ فى بغاثها الثقافى عله يحل محل نسور الثقافة العربية فى مصر وعقبانها. ولكن هيهات! فمصر هى التى رادت مسيرة الثقافة العربية فى العصر الحديث، ومصر هى التى وضعت هذه الثقافة باقتدار، مع نوبل نجيب محفوظ، على خريطة الثقافة الإنسانية، ووضعت بها اسم مصر فى وجدان قارئها العريض. وستنبح الكلاب طويلا، ولكن القافلة ستواصل المسير.

أربعة مشاهد لعاشق محفوظ

صلاح فضل

الشهادة التى أطرحها عليكم اليوم، هى شهادة ناقد استعرض منذ البداية سؤال: ماذا يعنى نجيب محفوظ بالنسبة إليه؟، هذا الناقد عندما كان شابا قرويا ساذجا، كان أدب نجيب محفوظ والكوكبة المحيطة به من مبدعى القرن، بالنسبة إليه إطلالة على الحياة الصاخبة الهادرة ذات المستويات العديدة. واستطاع هذا الشاب أن يكتشف عبر نجيب محفوظ كيف يعيش القاهريون حياتهم، كيف يحبون وكيف يتاجرون، وكيف يبنون علاقاتهم الإنسانية، وكيف يصنعون السياسة، وكيف يمارسون الحياة.

كان هذا الشاب يقرأ لكثيرين، ويستجلى صفحات من الفكر والثقافة والتراث و الماضى. لكنه عبر نافذة نجيب محفوظ ـ على وجه التحديد ـ كان يرى بعمق الحياة المصرية، وهى تتشكل بحيويتها الدافقة، وبطاقاتها الخلاقة، وتناقضاتها العظيمة، بالمتصوف والغانية، بالمظاهرة السياسية وجلسة الطرب والحظ بالليل.

كان هذا الشاب يطلع على كل تناقضات الحياة، فيرى كيف يمكن للأدب أن يحتل أعمق تجربة للإنسان، وأكبر صانع للوعى وأعظم مدرس للتاريخ. فنحن لم نتعلم نبض التاريخ من كتب المؤرخين، بل شعرنا به وتمثلناه ـ وتمثلته أنا شخصيا ـ فى كتابات نجيب محفوظ والكوكبة المحيطة به من الروائيين. لكن نجيب محفوظ كان يمثل دائما القطعة المتقدة المتوهجة التى تفضح الأسرار، وتكشف المخبوء، وتعلمنى شخصيا كيف تكون الحياة قطعة من الفن العظيم.

وسأقتصر على أربعة مشاهد اختزنتها لأثر هذا المبدع العظيم فى تصورى الشخصى والفكرى والنقدى.

عندما ذهبت إلى الغرب دارساً حملت لأساتذتى فى إسبانيا ـ كما نصحنى بعض الزملاء القدامى ـ عدداً من إبداعات الكتاب العرب والمصريين على وجه الخصوص. وكان يمثل القسط الأوفر منها حبيبى الشخصى وأديبى المفضل نجيب محفوظ. أهديت أعماله لبعض الشبان المشتغلين بالترجمة، الذين كانوا حينئذ شبانا من

أساتذة الأدب، فجاءنى أحدهم بعد قراءة «الثلاثية» وحمل تعليقا متسائلا أو سائلا: أتعرف أن نجيب محفوظ يكتب بطريقة أفضل عشرات المرات من هيمنجواى، وأنه لم يأخذ حقه عالميا، لسبب وحيد، هو أنه سجين لغتكم العربية، هذه اللغة التى لا نصيب لها من العالمية؟ وكانت هى المرة الأولى التى تتكشف لى فيها تلك الدائرة الواسعة التى يكتب لها نجيب محفوظ، للعالم، ويساوى ويتفوق بإبداعه الخلاق على رموز أسطورية فى الإبداع العالمى مثل هيمنجواى.

وهذه شهادة أستاذ غربى ـ ليس متحمسا مثلى لكاتبه المفضل ـ أسررتها فى نفسى، وشعرت بالمرارة.. لماذا لا يأخذ نجيب محفوظ حقه على المستوى العالمى؟! حاولت فى ذلك الحين أن أقرأ كل عمالقة النقد العالمى، وفتننى بصفة خاصة لوكاتش، ووجدت فى كتاباته كيف تتعانق الفلسفة مع الوعى، مع الشعور بأن النقد كشف لروح التاريخ، وتعرية لجذور الإبداع، وإمعان فى أعماق الأرض المكان والزمان، فتنت بلوكاتش، وعندما تشربت كثيراً من مبادئه الجمالية، وتشبعت بكتاباته عن الرواية وعن الواقعية، أخذت أبحث كيف يمكن لى أن أجد نموذجا إبداعيا أطبق فيه روح منهج لوكاتش. كنا حينئذ فى مطلع السبعينيات، وكان نجيب محفوظ قد أصدر (الحرافيش)، فأعدت قراءة ما سبقها من أعمال، مكتشفا أن محفوظ كان يكتب بوعى جديد، وكانت مفاجأة مدهشة بالنسبة إلى، إذ كنت غارقا حينئذ فى كتابة كتابين عن منهج الواقعية وعن البنائية. لكننى وجدت (الحرافيش) مثيرا قويا لى كى أبدأ أول مقال لى أتوجه به إلى الجمهور، أستمد فيه روح فلسفة لوكاتش فى تحليل فلسفة نجيب محفوظ الإبداعية. كتبت مقالاً مازلت أذكر عنوانه: «قراءة فى ملحمة الحرافيش». وترددت كثيراً: أين يمكن لى أن أنشره؟ لا أعرف رئيس تحرير لمجلة أدبية، ولا أعرف محرراً أدبيا فى صحيفة تتسع لهذا المقال، وعز على أن أكتب هذه التجربة النقدية، ثم لا يقرأها الآخرون. فى هذه الفترة علمت أن الكاتب الراحل أحمد بهاء الدين ـ طيب الله ثراه ـ كان رئيسا لتحرير مجلة «العربى» الكويتية، وهو لا يحتاج إلى واسطة، فأرسلت له مقالى عن (الحرافيش) دون معرفة سابقة، وكان أول لقاء العاشق النقدى بإبداع نجيب محفوظ. وفوجئت فى الشهر التالى مباشرة بالمقال منشوراً فى هذه المجلة. وهنا رد لى أحمد بهاء الدين شيئا من الثقة، وأن الكلمة المبدعة عندما تكتب بعمق، لا تحتاج إلى معرفة سابقة ولا إلى واسطة لاحقة. وكان أعظم رد أو مكافأة لى على هذا المقال أن نبه أحد المريدين نجيب محفوظ إلى هذا المقال، وبعد أن فرغ محفوظ من قراءته قال كلمة كأنها مفتاح الحث على الاستمرار والمداومة: «من زمن لم يقرأ المرء نقداً بالطريقة الجميلة هذه» .وهذا التعليق أظنه كان بالغ الأثر فى مسيرتى النقدية التطبيقية، خصوصا فى مقاربة إبداعات نجيب محفوظ أولاً، ثم الإبداعات العربية ثانيا.

وكانت التجربة الثانية عندما أخذت أمعن بطريقتى فى استخلاص العناصر الخلاقة فى النقد العالمى الجديد، التى يمكن أن تعيننا حقيقة على إعادة فهم وتحليل أعمالنا الإبداعية بطريقة تجدد بها خطابنا النقدى، والإبداعى أيضا. كنت قد قرأت كثيرا فى نظرية السيمولوجيا، ثم عزمت فى بداية الأمر على أن أكتب كتابا نظريا جافا آخر فى السيمولوجيا.لكن المجلد الذى أشرفت عليه سيزا قاسم والأستاذ الجليل نصر حامد أبو زيد ـ تحريرا وترجمة وكتابة ـ عن السيميوطيقا أو علم العلامات، كفانى شر هذه المسؤولية، أن أرطن مرة أخرى عن نظرية جافة ومعقدة هى السيمولوجيا، لكن ترسب فى أعماقى أن هذا الفهم العلاماتى الجديد للأعمال الأدبية يمكن أن يكون وسيلة حقيقية إلى إعادة النظر فى إبداعاتنا الأدبية، وإعادة قراءتها، لا بروح فلسفى ـ مثلما كنا نفعل فى فلسفة الواقعية ـ ولكن بروح أكثر تقنية، وأكثر علمية، وأكثر قدرة على تحديد منظومات الإشارات ودلالاتها وربط الأعمال الأدبية بسياقاتها الثقافية. وواجهت حينئذ مشكلة حادة: ما العمل الذى يمكن أن أطبق عليه هذا المنهج التحليلى النقدى؟ واخترت رواية (أولاد حارتنا)، اخترتها لأنها أكبر روايات محفوظ وأكثر أعماله إثارة للإشكالات واستفزازاً للقراء، وتركيباً إبداعياً بالغ العمق والخصوصية. وأظن أنه مهما قلنا عن إبداعات محفوظ فى جملتها وعن إبداعات الرواية العربية كلية، ستظل (أولاد حارتنا) من أكثر المشروعات الإبداعية طموحا إلى احتواء الكون فى كف واحد. ومحفوظ يقدم فى هذه الرواية تفسيرا للعالم، تفسيراً إبداعيا خلاقا لقصة الخلق والتكوين، مثلما يفسره العلماء الآن، علماء الفلك والطبيعة بقراءاتهم للأعمار الجيولوجية ولملايين السنين، ومثلما يفسره المؤرخون بوعيهم التاريخى والأسطورى، ومثلما يقدم الدين رؤية فى المعتقدات العامة التى نحترمها ونقدسها جميعا.

وكذلك الحال بالنسبة إلى الإبداع الروائي، من حقه هو الآخر أن يقدم تفسيرا لقصة الخلق وقصة هذا الكون بشكل روائي. وكان محفوظ بالغ الجسارة في تقديم هذه الرواية، ووجدت في التحليل السيمولوجي لرواية (أولاد حارتنا) قراءة كشفت لي - وأعتقد أنها كشفت لكثير من القراء - أن محفوظ كان أعمق لدينا عشرات المرات، بالمعنى الصحيح لكلمة الدين في الوعي بالكون، عندما كتب هذه الرواية، من كل أدعياء الدين من الجهلاء الذين لا يعرفون المعنى الحقيقي للدين. واستطاع التحليل السيمولوجي أن يوضح لي أن محفوظ في هذه الرواية كان نموذجا للإنسان العربي العالمي، الإنسان المشرقي المنقوع في تاريخ الأديان العريق منذ عصور الفراعنة وحتى فترتنا المعاصرة.

هذه كانت المغامرة النقدية الثانية للتطبيق السيمولوجي. ثم جئت للمشكلة ذاتها: أين يمكن أن أنشر هذا المقال؟ أرسلته إلى الصفحة الأدبية في «الأهرام» التي كان يشرف عليها حينئذ الناقد الراحل لويس عوض، وجاء إشرافه في مرحلة انتقالية، اعتذر لي فيها عن نشر المقال الذي أعجبه كثيراً فأرسلته إلى «المصور»، واعتذر لي رئيس تحريرها، وأكد أنه لا يستطيع أن ينشره. وفوجئت برئيس تحرير مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - وهي مجلة ليس من شأنها الأدب - محمد جلال، الكاتب والروائي المعروف، يقرر نشر المقال تحت عنوان «فتوى أدبية»، لكي أقاوم بها الفتاوى الظلامية الدينية التي لا تجيد قراءة نجيب محفوظ.

أما المشهد الرابع، فجاء بعد أن أمعنت في قراءة السرديات التي انتقلت نقلة خطيرة ونوعية في العقدين الأخيرين في الأدب والنقد العالميين، حتى إن الكاتب الأساسي الغربي الفرنسي لخطاب الحكاية في هذه السرديات، جينيت، يعتبر أرسطو العصر الحديث. وقد أسفر حصاد السرديات العالمية والعربية، وما تمخض عنه النقد العربي، عن بناء منظومات وأجهزة نقدية تقنية تحليلية بالغة العمق والدقة في قراءة الأعمال الروائية الآن، وأصبح النقد الروائي - على وجه التحديد في استخدام علوم السرديات - يكاد يشارف منطقة العلوم المضبوطة الدقيقة، ويخرج من التعميمات الإنسانية السابقة.

وعندما اكتملت في يدي مثل هذه الأدوات قاربت رواية بسيطة وصغيرة، ولا يكاد يلتفت إليها أحد، وهي (يوم قتل الزعيم). كنت أريد أن أكشف عن رؤية نجيب محفوظ السياسية، وهل حقا انفصل محفوظ عن الوجدان القومي المصري والعربي، ومشى في ركب السياسة، ولم يكشف عن طبيعة هذا الوجدان التي تحتفظ بأصلب مقومات الوقوف بقسوة وصلابة ضد التطبيع؟ وهل وافق محفوظ السياسيين إيثاراً للسلامة، كما ترك الآخرين يفهمون، وترك العرب يقاطعون إبداعه، أم أن رؤيته الإبداعية تختلف عن ذلك؟ وعندما طبقت مناهج علوم السرديات على هذه الرواية، تبين لي أن هناك فارقا حاداً حاسما بين آراء محفوظ - المنقولة والمكتوبة بسرعة وعجلة في الصحف - ورؤيته الإبداعية. وجدت أنه في الأخيرة، وبتحليل تقني دقيق، يقف في صلب وفي قلب التمثيل العميق الجوهري للضمير المصري والعربي الرافض لأي تعامل مع هذا العدو الصهيوني، وجدت أن الفارق بين الرأي السياسي والرؤية الفنية المستخلصة من إبداع محفوظ، هو الذي يقدم حقيقة الإجابة عن سؤال: كيف يمكن للنقد العلمي أن ينقذ الكاتب من نفسه أحيانا، وأن يكشف حقيقة عن جوهر رؤيته، وعما يجعله كاتبا رمزاً حيا في الضمائر بصفة دائمة.

وأظن أنني قدمت هذه القراءة آملاً في بحث شاركت به في مؤتمر عقد بالمغرب عن نجيب محفوظ، وفوجئت بأحد الكتاب يقول إن نجيب محفوظ لم يعد يمثل الضمير العربي، بقدر ما يمثله جبرا وعبدالرحمن منيف، لكن كل النقاد من الشيوخ والشباب المغاربة كفوني مؤونة الرد حينئذ، لأن التحليل العلمي الدقيق لرواية (يوم قتل الزعيم)، كان يسترد لمحفوظ المكانة التي أوشك البعض أن ينكروا حقه فيها.

ومن خلال هذه التجارب النقدية، أعتقد أن تجربتي النقدية شخصيا مدينة لأعمال محفوظ، إذ أعطاني المادة والفرصة لكي أتوغل بعشق وحب واستمتاع في أعمال أكبر مبدع عربي في عصرنا الراهن، استطاع أن يفتح الباب أمام الأجيال التالية من المبدعين ومن النقاد على طريق التطور الخلاق!.

لم أبرح زقاق المدق

فاطمة موسى

حرصت على المشاركة فى هذا الاحتفال، بمناسبة مرور عشر سنوات على حصول نجيب مجفوظ على جائزة نوبل، أن أقدم قراءة لسيرة محفوظ، بصفتى واحدة من المخضرمين الذين عاصروا نجيب محفوظ كاتبا فى صعوده، منذ البدايات الأولى وحتى اليوم، وكيف تعرفنا عليه وكيف تابعناه، خاصة من زاوية البعد التاريخى، الذى أراه من الأهمية بمكان فى تتبع مسيرة كاتب ومدى تطوره . وبصفتى أستاذة أدرس الرواية، أرى أهمية هذا التحليل فى المتابعة لتاريخ المؤلف، وأرى أننا لا يجب أن نحاسب محفوظ اليوم على هذا الأسلوب القديم الذى بدأ به كتاباته، وإنما ننظر إليه ـ بعكس ما يرى البعض مثل إدوار الخراط ـ على أن هذه الكتابات كانت تمثل فترة التدريب، التى انطلق منها إلى ماقدمه لنا بعد ذلك.

وإذا أمد الله فى عمر الناقد أو الكاتب، يرى تطور الحركة الأدبية وتطور الكاتب الذى تابعه منذ البداية، ليرى صدق ما رآه. ولا أخفى عليكم أننى فى هذه الأيام كنت أقرأ بحوثا كتبتها فى الستينيات، لأعيد نشرها فى كتاب، ووجدت من بينها بحوثا كنا نرى فيها تطور نجيب محفوظ، الذى عاصرنا صعوده، ورأيناه كيف أسس حركة الرواية العربية، وتطورها من المرحلة الرومانسية والمرحلة التاريخية إلى المرحلة الواقعية، ثم إلى الواقعية الجديدة، وصولا إلى ملامح المرحلة التى عالجها فى أعماله بعد صدمة ١٩٦٧ . كل هذا تابعناه.

والمهم الآن فى نظرى أن القارئ الشاب أو الجديد، الذى يقرأ اليوم رواية (ميرامار) ولا يعرف أن نجيب محفوظ كتبها قبل هزيمة ١٩٦٧ ، لن يدرك أبعادا مهمة جداً فى هذه الرواية التى تمتاز بجرأة شديدة فى

تصوير شخصياتها، وخاصة شخصية ذلك «الكادر» الكبير فى الاتحاد الاشتراكى، الذى يعد محور الرواية التى نشرها نجيب محفوظ فى خريف ١٩٦٦ مسلسلة فى «الأهرام». وكتبت بحثا عن هذه الرواية فى عدد يونيو من مجلة «الكاتب» عام ١٩٦٧، أى قبل الهزيمة بأيام. ودائما أحاول أن أبرز هذه النقطة عند تقييم نجيب محفوظ كفنان، وهى بصيرته الثاقبة ونبوءته التى جعلته يدرك حقيقة هذه الشخصيات، ويقومها بجرأة شديدة يهنأ عليها.

وإذا كان البعض لا يعترفون بهذه الجرأة والفنية العالية فى تقديم هذه الشخصيات المداهنة والرياء الذى أفسد الثورة وأدى بنا إلى نكسة ١٩٦٧، لكنه قدمها قبل أن يصبح الجميع فى حل من الحديث فى مثل هذه الموضوعات. وهو ما ناقشه نجيب محفوظ بوضوح فى (ميرامار)، و (اللص والكلاب)، و (السمان والخريف).

وأذكر أننى قلت لأحد الأصدقاء ـ أظنه فتحى غانم ـ عقب أن نشر نجيب محفوظ (اللص والكلاب) ثم (السمان والخريف)، أنه بقى أن يكتب رواية أو سيرة شخصية حسن الدباغ، الشاب التقدمى المظهر، وابن عم عيسى الدباغ الشاب الوفدى فى رواية (السمان والخريف). لكن حسن الدباغ التقدمى الشكل، يظهر لنا بعد ذلك وهو داخل سيارة مرسيدس، وقلت يومها: بقى أن يفعلها نجيب محفوظ ويحلل شخصية حسن الدباغ حتى يدخل السجن.

هذا البعد واضح فى كتابات نجيب محفوظ قبل ١٩٦٧، وهو ما يدل على صدق نظرته والتزامه الفنى. ربما لم يكن يتحدث فى السياسة وقتها، ولكنه عند كتابة الرواية، يتحلى بالصدق والجرأة، وسبق فى ذلك المحللين السياسيين، كما سبق غيره من الكتاب فى كشف ذلك الواقع الهش الملىء بالرياء، الذى أدى بنا إلى النكسة، وهو ماينفى عن نجيب محفوظ الصفة التى وصف بها بعض الكتاب الآخرين بأنهم غيروا آراءهم أو غيروا أفكارهم بعد سقوط النظام.

وأذكر اليوم درجة الحفاوة والحرارة التى قابلنا بها بداية نشر رواية (اللص والكلاب) فى «الأهرام». وأذكر أننى والمرحومة لطيفة الزيات كنا نتحدث طوال الوقت عن هذا الجديد الذى جاء به نجيب محفوظ. ويبدو أن عام ١٩٦٠ كان من الأعوام الحاسمة، فقد كان فتحى غانم ينشر روايته (الرجل الذى فقد ظله) ولطيفة الزيات تنشر روايتها (الباب المفتوح)، ونجيب محفوظ ينشر (اللص والكلاب). وأكثرنا من الحديث عنها والكتابة فيها، لدرجة أن أزواجنا زهقوا، واتهمونا بالمبالغة فى الحديث عن هذه الرواية. وعندما اكتملت الرواية وقرأها بعضهم سلموا لنا بالرأى الذى أعلناه من قبل عن ذلك الجديد الذى أتى به نجيب محفوظ فى الرواية العربية، وهى بدايات الفترة الفنية الراقية التى تطور إليها نجيب محفوظ بعد مرحلة «الثلاثية» و(أولادحارتنا).

أما كيفية تعرفى بنجيب محفوظ وبداية هذه المعرفة، فقد تمت لمجموعة من الأصدقاء فى وقت واحد، وكان من رواد هذه المجموعة فى لقائها بالمقهى يوسف الشارونى وجونسون ديفيز الذى أصبح مترجما وكان يعيش فى مصر وقتها محاولا تعلم العربية. فى هذه الفترة كان الحديث عن المازنى والعقاد، حوالى عام ١٩٤٧، ويومها قال لنا ديفيز: دعكم من كل هذا واقرأوا رواية (زقاق المدق). وهذه هى المرة الأولى التى تعرفنا فيها على نجيب محفوظ، ومن لحظتها بدأنا متابعة نجيب محفوظ، ولم أبرح طريقه من بعدها.

صاحب الموقف الحضارى

فتحى غانم

إذا كان لى، فى نهاية أعمال هذه الندوة، أن أقول شيئا، فإننى أقدم شكرى باسم لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، انطلاقا من اعتبار هذه الندوة مسؤوليتنا، التى تدخل فى إطار الندوات التى تقيمها اللجنة، وفى إطار اهتمامها بالقصة والرواية. ومن هنا جاءت المسابقة التى تعلن عنها اللجنة باسم نجيب محفوظ. وربما هى المسابقة الوحيدة التى تحمل اسم كاتب موجود بيننا، وله أعماله الحية وأفكاره، هذا إلى جانب جوائز أخرى باسم يحيى حقى ويوسف السباعى ومحمود تيمور. وأتمنى فى السنة القادمة أن يكون احتفالنا بتقديم جوائز نجيب محفوظ، احتفالاً يليق بالوضع الأدبى الذى حققه نجيب محفوظ.

وعندى كلمة بسيطة أريد أن أقولها، وأرى أن لها أهمية فى هذا الصدد. وهى أن نجيب محفوظ كان فى الفترة التى بدأنا فيها القراءة، فى الصفوف المتأخرة من كتاب الرواية، إذ كان يتقدمه بمسافة إحسان عبدالقدوس ويوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله. وهى أسماء كانت تفوز بالنصيب الأكبر من القراء، وتفرض المزاج الأدبى الذى يجذب القارئ والمتلقى، كما كانت لها دلالاتها التى تكشف عنها بوضوح فى أعمالها. ونجيب محفوظ كان مختفيا ولم يكن ظاهراً أمام هذه الأسماء الكبيرة، واقتصر نشره لأعماله فى هذه الفترة على «الكتاب الذهبى» عند إحسان عبد القدوس، وهى السلسلة التى نشر فيها (خان الخليلى) و (زقاق المدق).

وفى إطار المقارنة، نجد أن طبقة القراء، وهى الطبقة المتوسطة، كان يخاطبها إحسان عبد القدوس فى كتاباته بالتركيز على نماذج يعشن حياة مختلفة فى «نادى الجزيرة»، وكان يتحدث عن البنت السمراء، التى

يشبه سمارها «الكافيه أوليه»، أو عن نوع معين من البرفان، من إنتاج «كرستيان ديور»، وكان يستخدم أسلوبا ينتمى لأوروبا وثقافتها، ومع التقدم والحداثة؛ يؤكد أننا أناس مع التقدم ومرتبطون بأوروبا. فى الوقت نفسه، كان يوسف السباعى مشهوراً بما أسميه الرومانسية، إذ كان حريصا على رسم شخصية الكاتب فى معظم أعماله، ذلك الكاتب الذى يحلم ويعذب نفسه من أجل الحب، والخطابات الغرامية التى يسطرها فى الليالى الطويلة، وهذه النوعية من الكتابة كانت تجمع حولها مجموعة كبيرة من القراء. ووصل أمر الاهتمام بهذه المعانى إلى درجة الاهتمام بشكل الرواية وطريقة إخراجها، فكان يوسف السباعى يطبع غلاف الرواية مثل علب الشيكولاتة والملبس، ملونة ومذهبة، فى الوقت الذى كان نجيب محفوظ لا يستطيع أن يطبع بهذه الفخامة رواياته، واقتصر على نشر رواياته فى «الكتاب الذهبى»، وكان يقدم عالما لا صلة له بنادى الجزيرة، ولا بالقاهرة الجديدة، التى هى خارج قاهرة المعز، فلم يتعرض نجيب محفوظ للشوارع الأفرنجية فى رواياته، بل إنه يسخر إلى حد كبير من اللغة الإنجليزية، (وجاءت شخصية درويش أفندى مدرس اللغة الإنجليزية فى رواية (زقاق المدق)، متصلة بهذا التهكم الساخر، الذى بلغ حد أنه كان يترجم كل كلمة يسمعها إلى اللغة الإنجليزية)، كما كان يسخر من تلك الثقافة القادمة من هناك، هذا الهناك الذى لم يسافر إليه نجيب محفوظ طوال حياته، ولم يرتبط به فى عمره، ولا يخشاه.

فقط كان عنده إحساس قوى بأنه قادم من أعماق أرض و ناس «ثقال» فى أصالتهم، ولا أحد يتحدث عنهم، أو يلقى عليهم الأضواء. ومن هنا، كان الثبات والصمود الذى تحلى به نجيب محفوظ، وكان حرصه على الوصف التفصيلى الذى كان لابد أن يضعه فى رواياته، لأنه يقدم للقراء وللمصريين أنفسهم الأماكن المغمورة فى وطنهم، التى لم يشاهدها أحد، ولم يحرص كاتب من الروائيين على تقديمها، إذ كانوا يهتمون بما يحدث فى «سليمان باشا» و «قصر النيل» ودور السينما والنوادى الرياضية. وشعر نجيب محفوظ أن دوره أن يقول للناس إن هذه الأماكن المغمورة موجودة، وإن هذه النوادى موجودة، وإن الشوارع الأفرنجية موجودة، كل هذا موجود، وعليه أن يصف بدقة وبتسجيل دقيق كل هذه الأماكن وما يحدث فيها. والأمر هنا يتجاوز مجرد الوصف والتسجيل، لكنه يصل إلى أهمية تأكيد وجود البناء، ووجود المسرح الذى تعيش فيه الشخصيات التى يقدمها دون أن تهتز له شعره بضرورة الانغماس فى الثقافة الأوروبية، ولم يتصور أن فرجينيا وولف هى طريقنا إلى الحداثة. لكنه كان يرى أن الأمر لابد أن يخرج من أهله، ومن المنطقة التى يعيشها والتى خرج منها. ولذلك، كانت رواية مثل (زقاق المدق) بها كل هذه التفاصيل والأوصاف لكل الشخصيات؛ من بائع البسبوسة، إلى صانع العاهات، وهذه التفاصيل تضم المعمار الخاص بها، وهى ليست منفصلة انفصالاً عضويا عن الرواية، إذ لا يمكن أن تكون شخصية حميدة فى هذه الرواية إلا نتاجا لكل هذا الجمع من الشخصيات الحية، ومن المكان، ومن الحارة نفسها، كل هذا يصنع الشخصية. ولذلك ، قد يحدث ـ فى تناولنا أعمال محفوظ ـ نوع من الاندفاع وراء فكرة ما، والاهتمام بتأكيد معنى لأسلوب ما، وننسى ما هو أهم، وأعنى به موقف نجيب محفوظ الحضارى، موقفه من ثقافة وتراث وفكر الشعب الذى يعيش فيه. وهذا الموضوع يمكننى أن أتحدث فيه لصباح اليوم التالى، لكن ما أرجوه أن نتفكر فى هذا الموقف الحضارى، ونتأمله،كى نعطى هذا الكاتب حقه.

ما يطيقه نجيب محفوظ

مجدى حسنين

ثمة حزن يخيم على الطريق إلى نجيب محفوظ، شجن من نوع خاص، يحتمى بقاهرة المعز، ونبضها فى قلب الرجل، وفى رموز شخصياته وأسوار عالمها، وفى المفتاح الوحيد الذى يملكه نجيب محفوظ لأبواب هذه العوالم، والدخول إليها فى اطمئنان وأمان.

سر آخر يضيفه الأستاذ إلى قائمة أسراره، أطلقه منذ روايته الأولى، ولم يزل مطروحا على الأجيال، فى امتلاك هذه القدرة على الدخول إلى هذه النفوس وسرد حكاياتها وفهم أدق أسرارها وفضحها. السؤال عويص جدا، والإجابة لم أتلمسها بعد.

جهه فى مرة أو مرتين أو ثلاث، تكتشف أن تجاعيد السنوات رسمت على قسماته تضاريس وطن أحبه كثيرا، لدرجة أنه لم يغادره، وأخلص لجغرافية هذه البلاد، ورسم داخله صورة مزدهرة لنموها وتقدمها، لكنها الصورة التى لم تتضح بعد فى الواقع. تستغرقه آلام الطعنة الخبيثة الحمقاء، فى انتظار الآتى الذى لم يتوقعه أحد، ويبعده الحزن ـ كثيرا ـ عما آل إليه مصيرنا، عن الإنصات جيداً لدوىّ الاغتيالات المتكررة وبأشكال متعددة، زلازل تطيح بنا، وحمى التبدد الاجتماعى تطيش فينا. وأحيانا يقصد نزع جهاز السمع من أذنه اليسرى، كى يتوه فى أحلام لم تتحقق، وينسى كثيرا حصوله على جائزة نوبل، ويطل علينا أحيانا فى الصحف والإذاعة والتليفزيون، ويكتفى بالظهور بين الأصدقاء فى أماكن متفرقة ومغلقة.

هل زاد الحزن على سنواته الثمانى والثمانين، أم هى يقظة الصباح التى تدهمه بعنف شديد، فيستيقظ مجذوباً من عالم الغيب، بقبضة أسطورية مبهمة، تدفعه إلى ممارسة طقوسه التى كان حريصا عليها. كم يتمنى الاستيقاظ مبكراً والسير فى شوارع القاهرة، وتناول قهوة الصباح فى «على بابا» والوصول إلى «الأهرام». إنها بنود الوصية التى لايستطيع تنفيذها، ويخشى أن يفتح الله عليه بفكرة رواية، وتصيبه القشعريرة لأن معنى ذلك أن الله يعذبه كثيراً.

عندما أردت أن أعيد ترتيب أوراقه فى المكتبة وفى الحياة، وجدتها تحتل أجزاء كبيرة، وتسد علىّ أركانا بأكملها. فقلت: من يطيق ما يطيقه نجيب محفوظ.

ولاح فى الذهن الحديث عن العولمة وثورة الاتصالات والتخصص فى فروع المعرفة والثقافة، ووجدتها مبرراً يصلح للكسالى ـ أمثالى ـ حتى لانشقى شقاء نجيب محفوظ فى الحصول على المعرفة وتنظيمها ، ذلك الشقاء الذى أدمى سنوات الأديب الكبير، ورأيت أننى لست مضطراً إلى كل هذا الحزن، وأن العيب ليس فىّ على الأقل، وحسبى أن أردد: من يطيق ما يطيقه نجيب محفوظ؟!

أما السر الحقيقى الذى جاوز تنوع نتاجه وكثرته، فهو تلك النفوس الحية التى خلقها فى شخصيات رواياته، رجالاً ونساءً، وربما اهتممت أكثر بهؤلاء النسوة ـ حسب اهتمامات برج الحمل ـ ووقفت كثيراً عند خديجة وعائشة الشقيقتين، وعند حميدة ونفيسة وريرى، وعند المرأة التى ولدت ذلك الأديب الذى حفظ فى ذاكرته حكايات. النساء بكل هذه الأمانة والعطف والرقة. وكذلك عند المرأة التى تزوجها، وابنتيه، وأرى ملامح كل هؤلاء النسوة فى بيتى وفى طريقى وفى حياتى، ووجدته مسؤولا برقته عن مصائر ومسارات هؤلاء النسوة، ومسؤوليته هنا مشتركة مع الواقع الذى لايزال يلتهم من أحلام النساء الكثير، ماعدا الأمومة والزوجية.

إننى أعرفهن جميعا بأجسادهن المعاصرة وعقولهن الواقعية، خديجة وعائشة بدأتا تريان أبعد من الأنف، إنما من خلال الستائر والحجاب وثقب الباب، واستطاعتا أن تتزودا بهذه الرؤيا لإقامة عالم الأحلام، فقد كبرتا ومعهما كبرت الخشية من أن ترتفع إلى مستوى الجسد، إلى مستوى العقل الحرارى، الذى يصبح الجسد الآدمى نواة له فى هذه الفترة من العمر.

وكم حسدت فى مثل هذا العمر نجيب محفوظ على كل هؤلاء النسوة اللائى عرفهن فى حياته، وأبحن له بالمكنون كله، وتمنيت ـ وأنا من برج الحمل ـ أن تدهمنى أسماء النساء فى العالم كله دفعة واحدة، أعيش معهن، وأترسم أحلامهن، وأنصت إليهن، وأخفف عنهن.

هذا الوجه البارز للمرأة فى «ثلاثية» نجيب محفوظ، تنافسه أوجه أخرى تقيم فى الأماكن التى يمثل فيها السيد أحمد عبدالجواد وجهه الآخر، فى بيت المعلمة، سيدة التخت، نزواته فى الأماكن نفسها التى ذهب إليها ابنه الأصغر، وستذهب إليها الأجيال التى تلت نجيب محفوظ، بحثا عن مفتاح السر للولوج إلى هذه النفوس.

وفى الناحية الأخرى، نجد حميدة ونفيسة وريرى فى الروايات التالية لنجيب محفوظ، ضحايا، مغرراً بهن، ومغلوبات على أمرهن، ومحكومات بأحد حدى الظلام أو السقوط. وفى كل النواحى لن نجد المرأة خيراً من صدر نجيب محفوظ تلقى عليه برأسها وتظل تحكى وتحكى وتحكى، حتى يقفز الحسد على عيوننا فلا نرى مقاما لسؤال: من يطيق ما يطيقه نجيب محفوظ؟



سردية نجيب محفوظ

محمد بدوى

أطياف المعاصرة

نبدأ من النهاية، من حيث أنهى الكاتب متنه الكبير، فكتاب نجيب محفوظ قد انغلق، لينفتح على التأويل والقراءة. ونحن نبدأ فى برهة بعينها، تجعل ما نقوله عنه مصابا بالمعاصرة التى تأخذ حيناً شكل الحجاب الذى يموّه على النظر، وحينا شكل الميزة، فكلام المعاصرين عن المعاصرين، دائماً، يتلوّن باللحظة وأطيافها، فيجىء، كاشفاً عن تورط الخطاب لتورط منتجه فيما تموج به اللحظة.

بعد حين، قد يجىء آخرون لينسجوا خطاباً عن كتاب محفوظ، فيخضعوه لمعضلاتهم و«روح عصرهم». قد يقرظونه كما نقرظه، وقد يسلقونه بألسنتهم، بل قد يتجاهلونه تماماً، فيتجمد، بل قد يبدو للبعض أنه دخل محاقه ومات. آنذاك يبدأ الناس فى التنقيب عن أدب آخر، لكاتب آخر همشه أدب محفوظ، لكنه ظل هناك كامناً ينتظر نداء من يناديه، ويحرره من موت الكتابة.

نقرأ كتاب محفوظ، فنشتبك معه، ونجادله، ونؤوله. وقد نخونه، فنجعله ينقلب على نفسه؛ على إرادة منتجه التى صاغته ونسجته، ليقول مالم يخطر على باله. لكننا فى النهاية أبناء اللحظة التى عاش فيها محفوظ، وضحاياها. هذه اللحظة بوأته موضعاً بعينه. كان كاتباً من الكتاب، محضناه هيئة كاتب «جاد» و«كبير»؛ نأخذ كلامه مأخذ الجدية، ونجتهد فى الإصغاء إليه، وفهمه، وتأويله، حوّلنا رواياته وقصصه إلى أفلام، ومسرحيات، ومسلسلات؛ أى أوّلناه ـ كل من موقعه ـ فى نصوص بصرية، جعلت أدبه يجاوز الكتاب المطبوع إلى الكتاب العام، المقروء، والمسموع، والمرئى، حتى إن بعض ما خلقه من شخوص، أصبحت نماذج، وأشخاص من لحم

ودم، نشعر أننا نعرفهم، ونشاطرهم العيش، مثل سى السيد أحمد عبد الجواد، الذى لفرط حضوره يلوح كأنه من سكان مصر المتعينين.

ثم جاءت نوبل، جاءته منقادة، دون أن يبذل جهداً من أجل الحصول عليها. ينتمى محفوظ لثقافة تبدو لمانحى نوبل غامضة، وبعيدة، ومختلفة. ويكتب بلغة على عكس لغاتهم، تبدأ من اليمين إلى اليسار. علاماتها وحروفها مختلفة عن أبجديتهم، «تبدو ديداناً أو ثعابين، أو وسخ ذباب» كما يقول الصبى لمعلمه فى رواية (اسم الوردة) لإمبرتو إيكو [1]. ولم ينخرط الرجل فى علاقات مع مؤسساتهم، تجعله قريباً منهم. لكن عبر صدفة تاريخية، تمكن من أن يفعلها، فبدا لمواطنيه «بطلاً»، أجبر هؤلاء «الآخرين» على التسليم بحقه فيها، وجدارته بها. صحيح أن مواطنين آخرين مولعين بالشك والنقد، نظروا إليها بوصفها دليل إدانته ودمغه، هذا الذى لم «يتعب» أبداً من المخالفة، والشذوذ عن الإجماع. لكن المصفقين والمصفرين هزءاً، أصابهم الزهو بالبطل الذى مدّ يده، فأحضر «الشمس» إليهم.

وكان أنْ تحول نجيب محفوظ من مواطن دءوب مجتهد إلى مواطن خاص، لا ينبغى أن يُقرن بغيره. الصحف والإذاعة والتليفزيون وصائغو الأفكار وناشروها، بأمرٍ من الدولة، وضعوه فى مرتبة كادت توثنه، فيما يحاول هو، جاهداً، ألا يؤمه أحد؛ ألا يصبح باروداً فى مدفعية غيره، لكى يظل كما أحب أن يكون دائماً، كاتباً، لا سلطة له سوى سلطة الكتابة. لذا، يعى محفوظ أن من يختلفون معه وعنه، ينقذونه من التقريظ الذى ينال كل من أصبح جزءاً من الدولة. هؤلاء الذين يجردونه من «الكاتب» ليلفوه فى حرير رجل الدولة ومبارك إيديولوجيتها، يأخذونه من الناس، الذين كتب عنهم ولهم، ويعلم هو أن من بين ظهرانيهم، يخرج القادرون على إعادة إنتاجه.

كان يمكن أن تكون نوبل سبباً، يجعل الكتاب يندفعون فى تقليده واحتذائه، لكن الأدب المصرى كان قد تجاوز هذا المأزق مبكراً. لذا، يمكن أن تجد كتّاباً عرباً، يعيدون إنتاج طرائقه، ورؤاه، يؤرخون لمجتمعاتهم كما يظنون أنه فعل حين كتب «الثلاثية»، لكن الكتاب المصريين أدركوا مبكراً أن كتاب محفوظ تجربة لا يمكن إعادة إنتاجها، أو تحويله إلى «مدرسة» أدبية. إنه يبدو لهم الرائد، والمؤسس، والكاتب الذى يذكرهم بفنان مصر القديمة، الذى يقضى عمره ينحت، أو يرسم، أو يهندس، دون انتظار جائزة، ومن ثم ينبغى أن يستلهم ما فى حياته من قيم، لا أن ينسج على منوال كتابته.

لنعد إلى نوبل، فلها آثار كبيرة على الأدب وعلى محفوظ. لفتت النظر إلى الأدب المكتوب بالعربية، فنشطت حركة الترجمة. أحيت فى نفوس الكتاب الشوق إلى تحقيق ما حقق محفوظ. بل إن شمسها قد شوشت على كتاب آخرين لا يقلون أهمية عن محفوظ مثل يوسف إدريس. لكن أثرها الكبير يمكن لمسه فى تأكيد صفة الكاتب، بأل التعريف على محفوظ. فلأسباب كثيرة يمكن أن نلحظ ميل المجتمع المصرى، الذى يحاول أن ينفلت من تقليديته، وشموليته، إلى تجسيد صفة ما على شخص بعينه. المطرب الأوحد، الكاتب الأوحد، ومن قبلهما، طبعا، الزعيم الأوحد. ولعل «محفوظ» يكون آخر من يمنح هذه العلامة الدالة. فبرغم كل شئ؛ أعنى برغم بطء التغير، وجسامة المعضلات، فإنّ السياق المصرى يسير حثيثاً إلى الدخول فى حقبة جديدة، تنطوى على تكثير المراكز، والنماذج، والانفلات من هيمنة الوحدة.

الكاتب والجماعة

فى الثقافة العربية يأخذ الكاتب وضع الموجّه الأخلاقى، فهو ضمير الأمة، وحارس تجانسها، وسادن ما تظنه قيمتها العليا المختزلة لجوهرها. أنت تكتب معناه أنك منحت منصة الكلام، انضممت إلى هذه السلالة الممتازة

من صاغة أحلام الناس وأشواقهم. كأن الناس كلّ مصمت، وأنت ضميره، وسوف تكافأ يوماً، بأن يدرج اسمك فى كتاب الثقافة الكبير، وتصبح نصوصك وعاء قيم الجماعة، ومن ثم ستدرس فى الأكاديميات، وتكثر الشروح حولها، وتُلقن للتلاميذ، لتكون نموذجاً يحتذى، لا فى اللغة، والكتابة وحسب، بل فى الحياة.

كانت العرب، من قبل، تعلّق قصائد الشعراء الكبار فى الكعبة، الموضع المقدس، لتتطوب. قداسة المكان تسرى فيها، فتصبح مثله، وحين زُحزح الشعر إلى موضع تال بعد نزول القرآن، صارت القصائد والأراجيز مرجع تأويله، وفهم ما أشكل على الناس من مغازيه. ومن ثم كانت هذه القصائد شواهد بلاغته، وصحة تركيبه، فى كتب البلاغة والإعجاز، والنحو، لتصير النصوص، فيما بعد، المرايا التى يبصر فيها الأحفاد عظمة الأسلاف، وبلاغة لغتهم، وفرادتها، حين يستذكرونها، ويحفظونها، لتتقوم ألسنتهم، وتتفجر فيهم أحلامهم التى تصلهم بأسلافهم العظام.

وبالطبع لم تعدم هذه الثقافة، فى مسارها الطويل، من يخرج عليها؛ هؤلاء الذين أتوا من أطرافها، وهوامشها، مسلّحين برؤى أخرى، وأشواق أخرى، لأنهم كانوا مختلفين أصلا فى لونهم، أو دينهم، أو منبتهم. إنهم ضالون، ملعونون؛ بعضهم كان أكبر من أن يمحق، أو تنفى نصوصه. وبعضهم محق جسده، وبقيت كلماته، مثل بشار بن برد، وبعضهم محيت نصوصه، ولم يبق منه سوى اسمه، وبعض الأمشاج من نصوصه مثل ابن الراوندى.

فى اللحظة الحديثة من الثقافة مازلنا أمام هذه المفارقة. الجماعة ترى الكاتب ضميرها الناطق باسمها، المعبر عن روحها. والكاتب يدرك أن الكتابة مهددة بالانمحاء ما لم يزد عن مساحة خاصة به، تجعله قادراً على كتابة العالم من حوله. الجماعة تشدّه إلى دفئها الوثير. والكاتب ممعن فى فرديته التى يتهددها جثوم الجماعة، ممثلة فى شرطتها، وقانونها ومؤسساتها. دائما ثمة هذه الريبة المتبادلة بين الاثنين، التى قد تصل إلى حدّ القطيعة.

ما الجماعة هنا؟ لنقل دون تفاصيل إن الجماعة هى صاحبة السلطة؛ هى هذا الكل المجرد، الذى يتجسد فى القانون، والشرطة، والمؤسسات الدينية والتعليمية، والأخلاقية، هذا الكلّ المجرد قد يكون بالغ الوضوح، ملموساً، متعيناً، حين يكون سلطة سياسية، تدير شئون الوطن، لكنه قد يتقنع، ويغمض، ويندسّ فى الهواء والكلام، نحسّه، جاثماً، ثقيلاً، يرى ويراقب، ويضغط.

عقيدتا العفّة والانحناء للعاصفة

ها هو قد قرر أن يكون كاتباً. لم يُطع دارسَ الفلسفة فيه، ليسأل ما الكتابة؟ لا وقت لديه ـ حتى ـ ليقرأ كتاباً مرتين. قال لنفسه، الكتابة؟! الكتابة أن تكتب، أن تمارس فعل تسويد الورق الأبيض، تقول كلمتك، وتمضى؛ تحاكى ما تراه، وتعارك اللغة العجوز، التى لم تلن بعد لكتابة العالم الحديث. وخلف ما تكتبه ينبغى أن يكون هناك دائماً نجيب محفوظ، المواطن، الذى فتح عينيه على مظاهرات ١٩١٩، الذى يدمن سماع الطقاطيق، والأدوار، وتجويد الشيخ على محمود، والذى ألم ـ إلمامة تلميذ درس الفلسفة فى جامعة مصرية وليدة ـ بلايبنتز، وداروين، وعلّمه سلامة موسى أن يكون مثله، كاتبا «عصريا». نعم للممارسة، لا للتفكير النظرى. فيما بعد سيحق له أن يسرّب إلينا، على لسان راويه قوله: «كنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة، رغم ما جرّه علىّ ذلك من تحقير وسخرية» (٢) .

وحين نشر روايته (زقاق المدق)، التقى إبراهيم عبدالقادر المازنى الذى حيّاه على ما كتب، ولوّح له بتحذير قائلا إنه يريد أن ينصحه، وهو فى بداية حياته الأدبية، «قال لى إن الأدب الذى أكتبه هو الأدب الواقعى، وإن هذا النوع من الأدب، يسبب لصاحبه مشاكل كبيرة» ـ يقول نجيب محفوظ، وهو يتذكر واقعة لقائه بالمازنى، الذى أضاف محذراً:

ـ إذا كنت سوف تستمر فى كتابة الأدب الواقعى، فسوف تجلب لنفسك المتاعب والمنغصات، دون أن تدرى.

ردّ محفوظ شاكرا له نصيحته، وانصرف (٣).

فيما بعد، وقبيل حصوله على نوبل، أخبره مصطفى أمين أنه بعد أن قرأ له، قرر أن ينشر له قصتين قصيرتين فى الشهر بالتناوب مع توفيق الحكيم نظير مكافأة «معتبرة». تذكر محفوظ الأمر الذى لم يستجب له، ولم يندم عليه (٤).

إنّه يعرف طريقه جيداً، بدلا من السؤال المعرفى عن الكتابة ينخرط فى ممارستها. بدلاً من الأدب الذاتى الذى مارسه أساتذته، طه حسين ، والمازنى، والحكيم، وهيكل، سيكتب أدباً سياسياً برغم ما سيجره عليه ذلك. وفى مواجهة الضعف البشرى أمام المال سيشهر ما يمكن أن نسميه عقيدة العفّة.

الكتابة فعالية تخفى الجسد وعوراته، بفرارها من الشخصى إلى العالم الأرحب، الذى لا يعدو الجسد أن يكون جزءاً منه. هى شهادة على العالم وفعل فيه، سيتوارى الرجل لتبرز الكتابة، سيظل هناك بعيداً، مختبئاً خلف رموزه، وأقنعته، وشخوصه. وحتى حين تسلط عليه أضواء الشهرة، سيبتدع محفوظ طرائق وأساليب للمراوغة، ولسنوات سينشغل البعض به كرجل ومواطن، يريدون أن ينفذوا إلى حياته التى يحصنها بالصمت، ويبعدها عن كاميراتهم، وعيونهم، وأقلامهم. لكن هيهات.

«القصة شعر الدنيا الحديثة» (٥). هكذا سيختلف مع العقاد كما يختلف التلميذ الصبور مع أستاذه العابس الجهم. لاحظ التركيب «الدنيا الحديثة». الموصوف كلمة تنضح بالدلالة الدينية، مشيرة إلى عالمنا الأرضى فى مقابل «الآخرة». لكن الصفة تربك الموصوف، وتخلخله. فالدنيا ليست قديمة ولا حديثة، إنها تتضمن الصفتين معا، لأنها تنفى الزمن. يريد محفوظ أن يقول «شعر العالم الحديث». هذا «الشعر» تآزر الفهم الأرسطى للفن (مبدأ مشاكلة الواقع) مع الليبرالية، ليخلّصاه من شوب الفهم الرومانسى، الذى كان يجتاح الشعر العربى، آنذاك، حين قال محفوظ عبارته.

شعر الدنيا الحديثة، أى ديوانها الجامع لمعارفها، ومشاكلها، مرآتها التى تعكس صورتها، التى يمسك بها رجل من هذه الدنيا، ومن مصر التى خرجت من حرب الدول الكبرى، التى لا ناقة لها فيها ولا جمل، مهزومة، خاسرة.

قرر أن يكون عفيفاً إذن. الأحرى أن الصدفة، التى لا يثق محفوظ فيها كثيراً، جعلت من الكاتب الرجل الطامح لكتابة الدنيا الحديثة، يلتقى مع الرجل الذى لا يأبه كثيراً بالمال. أعنى لا يسكنه حبه لدرجة أن يضحى بما يعده أثمن وأغلى، من أجل الحصول عليه.

حصانته من التكالب على المال ستعضده، فيما بعد، فى معاركه، من أجل أن يقول كلمته التى يعتقد صحتها، فى رواياته، بعد أن يصعد الضباط سدة السلطة. ستتآزر هذه الصفة مع حذق اجتماعى، يعضده استعداد نفسى، يجعله رجل الانحناء للعاصفة.

الكاتب يجب أن يكون وحده، ليقول ما يعتقد أنه الصحيح. هكذا سيختلف مع سلطة يوليو، كما يختلف المواطن المحكوم مع المواطن الحاكم؛ برقة شديدة؛ وفم باسم ، لمواطن يضم جانبى سترته، يحيى رئيسه فى وزارة الأوقاف، أو وزارة الثقافة، أو جريدة الأهرام. لكنه حين يجلس أمام الورق سيكتب ما يراه، ويحسه.

أما المواطن الحاكم، سليل الفراعنة، بناة الصروح، صاحب «الألف وجه، والألف قبضة» (٦)، الذى يصرّ أن على الكاتب أن يدعو، ويبشر، ويزين ويصقل، فماذا يفعل مع رجل كهذا؟

الكاتب يكتب.. يغضب الحاكم، يمنع نشر الكتاب فى مصر، ويترك للكاتب فرجة ـ صغيرة حقاً، لكنها فرجة ـ لنشره فى بيروت.

تهدأ الأمور، فيعيد الكاتب الكرّة. يغضب الحاكم، تكثر الشائعات، يتوقع الكثيرون شراً. والكاتب الهادئ المنظم، الكابح لمشاعره ـ تدرب على ذلك كثيراً ـ تضيق به الأرض بما رحبت، يتوتر، ويقلق، ويشرد فى الطرقات. لحسن حظه يقيه شروده الدائم هذا من ملاحظة من يتعقبونه.

لكن الأيام تمر. كر وفر، حتى يشهد الكاتب ذو الأحبال الطويلة اللحظة التى يأتى فيها حاكم آخر من السلالة نفسها، فيراجع سلفه ويخطّئه، ويغيّر ما ظنه الناس لا يتغير. الكاتب يتأمل ما يرى، ويكتب دون أن يتوقع أنه بعد ذلك بأعوام سيجيئون إليه بعد نوبل، لكى يحاولوا تأميمه مرة أخرى. من قبل حاولوا تأميمه، بأن يكون صوتهم، ومادح معاركهم الوهمية، والآن يريدون أن يأخذوه من الوطن لهم؛ أن يوثنوه. لكن الرجل الذى فى «الزمن الخشن» لم يفعل ذلك، أيفعله الآن فى «الزمن الحسن»، بعد أن أحضر لهم المجد، وهو غافٍ فى نومة القيلولة؟

تبديل الأجهزة والشواغل

كان عليه حين قرر أن يهجر الفلسفة، ويمنح نفسه للكتابة، أن يبدل أجهزته. فى الفلسفة قضايا وتصورات ومقولات. فى الأدب لابد من شئ يشبه الحياة ويختلف عنها. لابد من المادى والمحسوس، الذى له ثقل الحياة. ومن ثم فعليه ـ على الكاتب ـ أن يدمن مالا يدمن: الذهاب إلى العالم، والعزلة . أعنى ذلك السلوك الذى لابد للكاتب من احترافه؛ أن يتحرك بين الناس دون أن ينغمس فيهم، ومعهم؛ أن يغوص فى الواقع، ثم يجفل من ثقله، من روائحه وألوانه ونثره إلى عزلته، شرنقته: البيت غير المرئى للتحديق فى الفراغ، والشرود، حيث يضع رأس هذا فوق جرم ذلك، ويحتفظ لهذه بجسم تلك وتحديق عينيها، دون ملابسها، وخمار رأسها؛ أن يمارس عسف كل خالق على مخلوقاته. فلو لم يطوّح بفهمى عبدالجواد، كيف سينمو كمال، ويكبر. كان الأب البطريرك عاشق الحياة، يدخل فى خريفه. ويمارس ياسين لعبه مع نفسه ونسائه وباراته، وسيكون كمال إشكالياً، وهو يقطع رحلة الوعى المضطربة، فماذا سيكون دور فهمى؟ إنه عاشق خجول، وابن طيب، ومثال، ولذا سيخلو من الثقل، والحيوية. ومن الأفضل أن يؤدى مهمته ويرحل، ليكون رحيله لاذعا لأسرته ولنا.

فى المرّة الثانية، سيكون عليه أن يهجر التاريخ. لأنه حين بدأ، هو ابن ثورة ١٩١٩ ، وإيديولوجيا «مصر للمصريين» ، كان قد قرر أن يكتب تاريخ مصر، فانغمس فى تاريخ سكان الوادى العتيق، ليخبرهم، وينطق

باسمهم، ويقصّ تاريخهم، وماذا يفعل وطنى تجرحه خوذات المحتلين، وغطرستهم، سوى أن يخلق سردية مناقضة لسردية المستعمر؛ أن يلوذ بالتاريخ، ذلك الزمن المتعالى عن زمن الواقع.

لكنه ما إن يوشك أن يوغل، حتى يهزم الكاتب فيه المواطن، إذ يدرك أن عليه أن يكتب ما حوله، أى التاريخ غير الورقى، الذى مازال جاثماً، وملقى هناك، متناثراً فى الحياة التى يعيشها الرجال والنساء. وللمرة الثانية كان عليه أن يغيّر اللغة والشواغل، فتتراجع كتب التاريخ، وسيره، وحكاياته، لتحضر المقاهى والبارات، البيوت السرية والأقبية. سيبدل محفوظ نفسه، فيقرأ الروايات الواقعية، ويشرد فى المكان الأثير لديه، القاهرة الفاطمية، ويرقب زملاء الوظيفة، ليتخذ من حيواتهم الفقيرة أجنة لشخوص تدل وتعبر. يتدرب الخيال على الانطلاق، ويتعلم دس المغازى ونشرها فى الوصف والسَرد والحوار، ويتقن الإنصات للآخرين، ليطلق أقصى إمكانات ما يلوح جنينيا لديهم. سيقرأ فى كتاب عن روايات الأجيال، ويتنبه لمحاولة طه حسين فى (شجرة البؤس)، فيفكر فى كتابة «الثلاثية» ـ كما عرفت بعد ذلك ـ وسيسعى من يومه إلى قراءة ما هو متاح منها: جالزورذى وتوماس مان، وتولستوى طبعا، وسيدرب نفسه على استلهام ما حوله فى أسرته وجيرانه وسكان حيّه، صبوراً، دءوباً. وفى إحدى جلساته، سيسمعه زميل له، وهو يتحدث عن مشروعه [٧]، فيعود إلى البيت، ويكتب، وينشر فى ستة أشهر رواية من «هذا الذى يتحدث نجيب عنه». تنشر رواية الزميل فلا تلفت أحداً، ويظل هو راقداً على البيض، لسنوات حتى يفرخ «الثلاثية»، التى ما إنْ ينجزها حتى تقوم ثورة يوليو، فيجد نفسه، هو ابن الليبرالية المصرية فى وطن يحكمه ضباط صغار متلهفون للإنجاز، ولا يعرف معجمهم كلمة «الديمقراطية»، إلا أن تكون مرادفا للجاجة، والجدال العقيم، والتحزب، والطائفية. أيصمت بعد أن قرر أن يمنح للكتابة عمره، الكتابة التى لم يعد يحسن غيرها، بل لم يعد ـ حتى ـ قادراً على هجرانها؟ سيصمت قليلاً، سيشغل نفسه بكتابة السيناريو، ويتزوج، لكنه لايقدر على الهجر، ولذا سيلوذ بالمؤرخ الضامر فيه، ودارس الفلسفة الذى هجرها، ليكتب (أولاد حارتنا). ولكى يكتبها كان عليه أن يبدّل طرائقه، وعاداته. يهجر الواقع المتعين، ليدخل فى فضاء مغاير؛ فضاء يبدو فوق الزمان والمكان، لكنه برموزه وإليجورياته، وحتى مفردات حياة شخوصه، سيجعله يشير إلى الزمن والمكان اللذين فرّ من الكتابة المباشرة عنهما.

الكتابة والالتهام

فى يوم ما وقف أديب شاب فى نهاية الستينيات، وقال فى واحد من محافل الأدب، إن نجيب محفوظ يجب أن يموت. وبالطبع قوبل قول الأديب الشاب بالاستهجان من الكثيرين، خصوصاً من الشيوخ الذين رأوا فيه دليلا جلياً على طبيعة الجيل الجديد، الذى لا يعرف الوفاء، ولا يحسن التعامل مع أساتذته. وقد تجاوب هذا القول مع شعار آخر، رفعه أديب شاب، كان واعداً يومذاك يقول: «نحن جيل بلا أساتذة».

لم يكن الأديب الشاب الذى تمنى موت محفوظ يحمل له أى ضغينة شخصية، ولم يكن يعلن عن رغبته فى قتل الأب فقط، بل قتل أب محدد هو الأب الملتهم للآخرين. فى العصور القديمة كان الأبناء ينفثون على الأب الزعيم كلى المعرفة والقدرة، استئثاره بالمال والنساء والسلطة، ومن ثم كان لابد لهم من قتله، والتهامه، والندم عليه، من بعد. أما محفوظ فقد كان أبا ملتهما، يلتهم الكتب، والأوراق، ويعيد كتابتها. بدأ بالتاريخ الفرعونى القديم، ثم أسهم بنصيب الأسد فى الرواية الواقعية، ثم دلف إلى كتابة الرواية الأليجورية، ثم عاد إلى «الواقعية النقدية».. إلخ، فهو يلتهم المذاهب، ويرد الطرقات، يلتهم الخراف، ويهضمها، فتتبدى فى كتابته

طرائق تخضع للكنته فى الكتابة، بحيث يتبدى كأنه يلخص المراحل، ويمّر فيها، ويتجاوزها.

فى أول الأمر لم تكن اللغة العجوز ـ مع ذلك الساحرة ـ طيعة لينة، لقلمه. على النقيض كان تدفقها إعلاناً للمشكل؛ مشكل طواعيتها للعالم الحديث الذى يكتبه. كان معلموه قد خاضوا معها حروبا كللت بالنصر. كانت لغة طه حسين، تسحر من يسمعها بصوته القوى الجليل، لكنها لغة معلم حيناً، ومؤرخ حيناً، ولغة قصص ريفى وأمثولى فيما أملى من سرد. وكانت لغة المازنى لعوباً ساخرة عاضّة، هذا صحيح، لكنها غير ناجعة لكتابة الهامشيين والموظفين والعاهرات وتجار الطبقة الوسطى. وفى النهاية، لم يكن محفوظ، مستعداً لتبنى لغة غيره، فضلاً عن اختلاف عالمه عن عالمهم.

فى كتبه الأولى لغة صحيحة ـ نحوا ومعجماً ـ لكنها تجاهد لتبلغ الصحة الفنية حيث تتجاوز اللغة مهمة التوصيل. سنجد لجوءاً إلى الخزانة العامة للغة من أكليشيهات وتعبيرات جاهزة، ومعجماً ضيقاً سيتسع مع التجربة، ومعرفةً بسيطة بالأشياء وأسمائها، ووصفاً لديكور بسيط، كما سنجد أنّ الفصول الأولى من الرواية ستنهض بدور المهاد، ووصف الأمكنة، وتقديم الشخصيات، أما الكاتب فيتوارى حيناً، ويتبدى حيناً، حريصاً على الإيهام بالمشهد، حريصاً على دس من يمثله فى الكتاب.

ثمة حب وكراهية بين الكاتب وشخوصه يمكن تلمسهما، حتى لو تقصينا الأسماء، هذا راشد لأنه عصرى منفتح على الدنيا الجديدة. وهذا «عاكف»على كتب التراث التقليدية.. إلخ. أما الشيخ رضوان الحسينى فى (زقاق المدق)، فوجهه «طاقة من نور»، وقلبه عمر بالإيمان، فهزم الأحزان والنكبات. له اسم الملاك الحارس للجنة، ونسبه موصول بالحسين، الرجل والرمز والمسجد. هو صديق الكاتب، وممثله، وحين يكتب عنه ينهزم الكاتب أمام سطوة المواطن الأخلاقى، فتتبدى الغنائية، والتجريد، على العكس من زيطة صانع العاهات المكروه. يحب الكاتب رضوان الحسينى، فتتسطح شخصيته، وتتنمط. تصير صيغة وتجريداً ووعظاً. ويكره زيطة القائم بدور الشيطان، فيسرق الكاميرا من الآخرين فى المواقف القليلة، التى يظهر فيها. الأول لا يمكث فينا، بل لايدخلنا بدءاً. الثانى يظل طويلاً معنا، أحيانا يظهر فى أحلامنا ، ليرعبنا.

لكن الكاتب الدءوب، الذى لم يلتق مع ثورة يوليو إلا فى إيديولوجيا الصواب والخطأ، يتقدم حثيثاً، وعلى نحو سريع، يتعلم من نفسه ومن غيره، يجود ويصقل،حتى يجىء زمن ترق فيه العبارة وتصفو، تصبح ناعمة ومغوية، لا لواذ بخزانة اللغة، ولا لجوء إلى معاظلة أو تفاصح. اللغة تصبح نافعة لكنها جميلة، موجزة لكنها دقيقة. تضيق العبارة ويتسع المعجم، وتتعدد المستويات، أما الأسماء فتلوح كأنها تشكل نسقاً سرعان ما ينكسر،فيما الحب والكراهية يتواريان،حتى ليظن القارئ المتعجل أنهما قد انتفيا. أصبح الكاتب يلجم المواطن الأخلاقى بالحذق، وقوة الكتابة. وفى الأحوال جميعاً كان هناك ما ظل قاراً لا يتغير: المحطات اللغوية التى تنظم الكلام، وتخلق الإيقاع، والسخرية التى تتبدى قهقهة فى وجه الكاتب الحكيم الأخلاقى، المفارقات التى تكشف عن الحيرة والتيه. حتى وصف جمال الجسد الأنثوى، الشدى الثرى الوافر، والعجيزة المدملجة، التى تتقبب.. إلخ، يظل قاراً كاشفاً عن الكاتب الذى يجهد لإخفاء جسده.

اللاعب والمؤرخ

كان نجيب محفوظ فى مراهقته لاعب كرة قدم، مشهوراً بالمراوغة والحيلة والسرعة [٨] . ثم قرر فى لحظة ما أن يهب نفسه للكتابة. فى البدء حاول تنظيم معارفه الفكرية ، وكانت بعض الأمشاج مما درسه فى الفلسفة، من خلال مقالات، سرعان ما هجره، ليتخذ من الكتابة حرفة، ستجرّ عليه التحقير والسخرية، ثم تمنحه المجد. هل بدأ محفوظ كتابته بما يسمى فى خطاب نقاده بالرواية التاريخية، مصادفة؟ وما العلاقة بين

«المؤرخ»و«اللاعب» ؟

المؤرخ شيخ جليل، مولع بتقصى «الحقيقة»، والذود عنها، وإظهارها. من أجل هذا يتجشم عناء البحث، ومقارنة الوثائق، والذهاب مع الاحتمالات حتى آخرها. أما اللاعب، فـ «عقله بين قدميه». هاتان القدمان المبصرتان، القادرتان على مباغتة المتفرجين، وكسر توقعاتهم، وإدهاشهم. إلى ذلك هو رجل «لاه» ، فائدته كامنة فى «لعبه»، متعته تأتى منها متعة الآخرين.

أثمة علاقة من أى نوع بين المؤرخ واللاعب؟ فى ظنى، بلى. ثمة علاقة بينهما، وإلا ما اجتمعا فى كائن بشرى واحد هو نجيب محفوظ؛ هذا المزدوج، الذى يتناطح فيه لاعب لاه، ومؤرخ جهم، لا يذرف دمعة رثاء واحدة وهو ينعى ما يحب. اللاعب هو الكائن الذى يلعب دون انتظار جدوى، حتى لو كانت تصفيق المتفرجين، فيما المؤرخ برىء من هذا كله، هو رجل مهووس بالحقيقة، يتصورها منثورة، هنا وهناك، ومبعثرة، وعليه أن يطاردها، ويلمّ شتاتها، ويجمعها، ويبث الحياة فيها لتتألق. لكن حين يجتمع اللاعب والمؤرخ نصبح مع الكاتب، حيث يندمج الاثنان، تتهاوى الحدود بين اللاعب اللعوب والمؤرخ الجهم، فلا نعرف أين يبدأ أحدهما، وأين ينتهى الآخر.

كفّ محفوظ عن ممارسة كرة القدم، ثم نذر نفسه للكتابة. لكنه وهو يشيد صروحه الضخمة الشبيهة بمعابد أسلافه وأهرامهم ومساجدهم، وهو يتقصى الحقائق، والأوهام، والهواجس، منتقلاً من كتابة «تاريخ» الدنيا فى (أولاد حارتنا) و(الحرافيش) إلى كتابة تاريخ مصر القديمة «أم الدنيا» فى (رادوبيس)، و(عبث الأقدار) إلى كتابة القاهرة فى العصر الحديث،كان دائما منطوياً على اللاعب الذى تحول بالمران والدربة إلى ساحر، يخلب ألباب المتفرجين، ويخلط السم والترياق، والدمعة بالضحكة. ألم يجعل من أليجورى «موسى» ، فى (أولاد حارتنا)حاويا، مروض ثعابين، ومن أليجورى المعلم «عرفة» صاحب وصفات لتقوية الباه، ومازج سوائل تتحول إلى لهب؟

فى كتابة محفوظ اللاعب والمؤرخ. كتابة مراوغة حاملة لتناقض يشقها فى صراع يحاول طرف فيه أن يلغى الآخر، ويدمره. كتابة ملتبسة خادعة، تمارس الخيال بوصفه حقيقة، وتكتب العالم فى أقصى احتمالاته، فيصبح الواقع خيالاً. من ناحية، نحن مع كتابة أخلاقية صارمة، تصقل الفكرة وتزينها، وتدعو إليها، لكننا من ناحية أخرى مع سرور فى اللعب، والتذاذ بالمناورة.

هوامش:

١- من الترجمة العربية للرواية، ص٢٦٦، أمبرتو إيكو، اسم الوردة، ت ـ كامل عويد العامرى، دار سيناء للنشر، القاهرة، ١٩٩٥.

٢- على لسان الراوية فى أولاد حارتنا.

٣- اقرأ ص ٧٥ من حوار محفوظ مع رجاء النقاش: نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨ .

٤- اقرأ ص ٤٢ من حواره مع جمال الغيطانى : نجيب محفوظ يتذكر، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧ .

٥- أورده محسن الموسوى فى: الرواية العربية: النشأة والتحول، ص٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٦- هكذا يصف محفوظ جلال بن زهيرة فى الحرافيش.

٧- اقرأ ص ١٠٠ من حواره مع جمال الغيطانى، سبق ذكره.

٨- السابق، ص٥٨.

القدوة التى يصعب تمثلها..
إنه الضمير

هاشم النحاس

مكانة نجيب محفوظ وقيم- أدبه أمر واضح ومسلم به. لكن غير الواضح ـ وهو ما أريد أن أتحدث عنه ـ هو إلى أى مدى دخل نجيب محفوظ حياتنا وأثر فيها كأفراد ، وليس على مستوى الثقافة العامة فقط. وأعتقد أن علاقتى به تعطى حالة من حالات التأثير المباشر فى الذين يتعاملون معه، وهو التأثير الإنسانى والأدبى الذى يمكن أن نعتبره نموذجا صالحا. ويمكن أيضا من خلاله أن نكشف عن مناطق أخرى من تأثيره ليس فقط فى تشكيل ثقافتنا الفردية، وإنما فى تشكيل الوجدان وطريقة التفكير والقيم، بل فى تشكيل الحياة نفسها.

وأنا أيضا تعرفت إلى نجيب محفوظ فى سن الخامسة عشرة، وهى المرحلة نفسها التى بدأ منها إبراهيم عبد المجيد وسمير فريد تعرفهما إلى نجيب محفوظ، ولكن تعرفى إليه سبقهما بعشر سنوات، إذ تعرفت إليه فى الخمسينيات، وجاء تعرفى إليه عن طريق الصدفة، ولم يرشدنى أحد إليه فى الحقيقة، بل لعبت الصدفة دورها فى هذا التعرف. فقد كانت هناك مسابقة للقراءة وأنا فى الصف الأول الثانوى، وأعطونا ثلاث روايات مازلت أتذكرها، وهى رواية (وا إسلاماه) لعلى أحمد باكثير ، ورواية (الوعاء المرمرى) لفريد أبو حديد، ورواية (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ. ومن خلال هذه المسابقة عرفت واكتشفت أن أقرب هذه الروايات الثلاث إلى نفسى كانت (كفاح طيبة)لنجيب محفوظ. وربما يرجع الأمر إلى المرحلة القلقة التى قرأت فيها هذه الرواية، والتى عاشتها مصر بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ، وخروجنا منكسرين بعد نكبة ١٩٤٨ ، والمظاهرات التى عمت الأرجاء، والكوليرا التى اجتاحت الناس، والاستعمار، والمطالبة بالاستقلال، والحالة الاجتماعية المتردية. ويبدو أن قراءتى

رواية (كفاح طيبة) استجابت لمشاعرى الحقيقية الشابة فى ذلك الوقت، بحماسها وموضوعها الوطنى. ومن هنا، حفظت اسم نجيب محفوظ، وبدأت أبحث عن أعماله الأخرى، حتى عثرت على «سور الأزبكية» على روايته (زقاق المدق) طبعة نادى القصة عام ١٩٥٤ . وفرحت بها جدا، لكن بعد قراءتها صدمتنى هذه الرواية ، لعلى ساعتها لم أستطع أن أستوعب البناء المختلف الذى قامت عليه الرواية، بلا اعتماد على ذلك الخط الطولى الدرامى المعتاد فى روايات أخرى، وشخصياتها الغريبة وأحداثها الأغرب، ولم أدرك طبعا ـ وقتها ـ العلاقات التى يرددها النقاد الآن بين الحارة والعالم الخارجى أو الحرب والكون. كان من الصعب علىّ أن أفهمها.

واستمر إحساسى بهذه الرواية، على رغم أننى قرأت بعد ذلك روايات أخرى لنجيب محفوظ، إلى أن عرفت عن طريق الصحف أنه وقع الاختيار على هذه الرواية وتحويلها إلى فيلم سينمائى، فسألت نفسى عما يوجد فى هذه الرواية يصلح للسينما، وهذه كانت بداية علاقتى بالسينما. وقد أعجبنى الفيلم الذى أخرجه حسن الإمام عن هذه الرواية، رغم نقد النقاد، وتحفظات البعض على اهتمامات حسن الإمام الشعبية ، التى يحرص عليها فى أفلامه لجذب الجمهور. ولكن هذا الفيلم جعلنى أعيد قراءة الرواية مرة أخرى، وفى هذه المرة كنت أكثر فهما لبنائها وعلاقاتها وأحداثها، والفضل فى هذا يرجع إلى الفيلم السينمائى، رغم أنه لحسن الإمام.

ومازلت أذكر تجربتى مع (بداية ونهاية) التى قرأتها للمرة الأولى على كورنيش النيل فى زمن جميل، يسمح بالتركيز والفهم والاستيعاب والتأمل. وساعتها داخلنى شعور بأن هذه الرواية تصلح للعمل السينمائى ، وهو ما قرأته فى الصحف بعد ذلك على يد المخرج صلاح أبو سيف. وفرحت وحزنت فى الوقت نفسه؛ فرحت لإحساسى الصادق بصلاحية هذه الرواية كفيلم سينمائى، وحزنت لأننى لم أعبر عن هذا الإحساس وقتها، ربما ساعدت على ظهور هذا الفيلم قبل أن يفعلها صلاح أبو سيف. لكن هذا الإحساس شجعنى بوجه عام فى أوائل الستينيات على أن أخرج تمثيلية للتليفزيون، وكنت ساعتها أمارس النقد محاولاً أن أفهم السينما وأدرسها وأعرف لغتها. وبعد أن قرأت قصة بعنوان «الختام» لنجيب محفوظ، قررت أن أكتبها للتليفزيون. ولكم أن تصدقوا أننى انتهيت من كتابة السيناريو الخاص بهذه التمثيلية فى ليلة واحدة، وهى التجربة التى لم تتكرر بعد ذلك أبداً، حتى فى أعمال أخرى أخرجتها لنجيب محفوظ نفسه، إذ أخرجت له حوالى ست قصص، لم أتمها بهذه السرعة التى أتممت بها «الختام». وعلى العكس من ذلك، كانت المسألة فى كل مرة تزداد تعقيداً، وصعوبة، وأشعر بالمسؤولية الأكبر.

والغريب أن نجيب محفوظ لم يتصل بى أبداً طوال عملى على قصصه وتحويلها إلى تمثيليات فى التليفزيون، ولم يبد رأيه فيها، سلبا أو إيجابا، كما أننى لم أتوجه إليه لمناقشته ربما لعدم وجود تقاليد واضحة فى ذلك الوقت، حتى لمجرد الاستئذان، بل تمت هذه التمثيليات دون إذنه .

وفى عام ١٩٦٤ عملت معه فى لجنة قراءة النصوص التى تقيم الأعمال الصالحة للسينما. وكنت واحداً من هذه اللجنة، وكان الحظ قد أسعدنى فعلا بالعمل مع صلاح أبو سيف من قبل، وهوالذى اختارنى بعد ذلك عضوا فى هذه اللجنة فى شركة فيلمنتاج. وبعد ذلك انتقلت هذه المجموعة للعمل مع نجيب محفوظ، فكنت من السعداء حقا بأننى سأعمل مع الرجل الذى قرأت له من قبل. واعتبرتها تجربة مهمة لابد

أن أمر بهـا، وأقترب من شخصية نجيب محفوظ، وهو ما أتاح الفرصة بعد ذلك لمساحات من الود والحب والتبنى والتشجيع، لدرجة أنه كان يعطينى بعض قصصه غير المنشورة للعمل عليها وتحويلها إلى تمثيليات قبل نشرها. وفى كل هذا لم يتدخل يوما ولم يطلب أن أريه ما أفعله، وهذه كانت طبيعة نجيب محفوظ فى كل أفلامه.

وقد ناقشت هذه المسألة فى كتابى عن (نجيب محفوظ على الشاشة). وتوصلت إلى أن هذه الطريقة كانت لصالح نجيب محفوظ ولصالح أعماله، وأن عدم التدخل أفضل من التدخل كثيراً، إذ لو اعتاد نجيب محفوظ على التدخل، وفرض مستواه الأعلى من مستوى آخرين، ومن مستوى الإمكانات واللغة السينمائية المتاحة فى مصر، وتشبث برأيه، ربما عرقل مسيرة هذه الأفلام التى أخذت عن رواياته، ولم تصل إلى الناس عامة بالطريقة الأسهل التى وصلت بها. لكن سعة صدره هى التى أتاحت لهذه الأعمال الظهور، وسمحت لنا بالعمل فكثرت الأفلام وانتشرت، وتطور السينمائيون فى تناولهم لأعمال نجيب محفوظ، ووصلوا فى بعض الأفلام إلى مستوى مقارب ـ إن لم يكن متساويا ـ مع أهمية الأعمال الأدبية التى كتبها نجيب محفوظ نفسه.

وأتذكر الآن كيف كنا نراقبه وهو يجلس أو يسير أو يتحدث مع نفسه، واكتشفنا فيه دقته الشديدة فى التوقيت، إذ كان يصل إلى العمل فى الثامنة صباحا قبلنا جميعا، حتى السيجارة كانت لها عنده ساعة معينة، وكذلك فنجان القهوة. وعندما سألته عن هذه المراقبة لأفعاله، قال ببساطة إنه يفكر فى الذى سيكتبه بعد الظهر فى البيت، وعرفنا منه أنه يخصص ساعات للكتابة وأخرى للقراءة وثالثة للأسرة وهو نظام حديدى، يمثل بالنسبة إلى أى إنسان قدوة يجب أن يحتذيها، لكن كان من الصعب جداً أن نتمثلها.

علاقتى به بعد ذلك تكررت وتنوعت، والمؤكد أن الحظ لعب فيها دوراً أساسيا. وعندما بدأت التمرين على الإخراج مع صلاح أبو سيف، كان فى فيلم (القاهرة ٣٠) المأخوذ عن روايته (القاهرة الجديدة)، وتابعت فى هذه التجربة مناقشة السيناريو وقراءة الرواية مرة أخرى، أقيم المقارنة بين الرواية والفيلم، وأتابع فى الإعداد تنفيذ التصوير والمونتاج. كنت مع صلاح أبو سيف لحظة بلحظة، مما أفادنى كثيراً، ليس فى الإخراج فحسب، بل فى فهم نجيب محفوظ. كانت فرصة مفرحة بالنسبة إلى، جعلتنى أكثر قربا من عالمه ومن شخصه. ولا أعتقد أن هناك من استفاد من مثل هذه الفرص، أو حتى أتيحت له، مثلى.

وبالطبع كان هذا الاحتكاك اليومى يشغلنى ويؤثر فىّ ويضيف إلىّ جديداً. وكان من نتيجته أننى أصدرت أول كتاب من كتبى وهو (يوميات فيلم) الذى سجلت فيه خلاصة ما استعدته من إعداد هذه الرواية وتحويلها إلى فيلم، والعمليات الإبداعية التى تمر بها كل مرحلة أو المشاكل التى تعترضها .

أما كتابى الثانى فهو (نجيب محفوظ على الشاشة). وفى هذا الكتاب كنت مشغولاً بالبحث فى الأساس الإبداعى، فقد جاءتنى فكرة هذا الكتاب أثناء محاولاتى فى الكتابة النقدية، بحثا عن الأسس التى نقيم عليها بعض الأعمال الفنية، وأعنى هنا التقييم الموضوعى، بعيداً عن القراءات العامة والانطباعات الشخصية. واستعداداً لذلك بدأت فى قراءة كل ما يرتبط بنظرية السينما، سواء صدر بالعربية أو بالإنجليزية. كما دفعنى الأمر إلى الالتحاق بمعهد السينما ودخول الدراسات العليا، وتعلمت الكثير على أيدى أساتذة

مصريين وأجانب. هذه المحاولة كانت لفم النظرية السينمائية، ووضعتها فى إطار حاولت من خلاله أن ألخص قراءاتى ورأيى الشخصى وتجاربى العملية، كى أضع نواة لفهم الفيلم، وجاء الاختيار على الأفلام المصرية وليس الأجنبية، حرصا على التطبيق على السينما المصرية، ولم أجد فيها غير أفلام نجيب محفوظ. ولذلك، جاء الكتاب دراسة مسحية لكل الأعمال التى قمت بتحليلها وقلت رأيى فيها، وهو ليس نهائيا. ولكن الاجتهادات مفتوحة. هذا إلى جانب كتاب نجيب محفوظ والسينما المصرية. والمؤكد أن الدعامة الأساسية فى هذين الكتابين كان نجيب محفوظ؛ إذ أتاحا لى فرصة أن أدرّس السينما فى أكاديمية الفنون بجامعة بغداد. وكانا هما المرجعان الأساسيان فى التدريس، ولولاهما لوجدت الصعوبة فى إعداد منهج دراسى فى هذه الأكاديمية.

وبعدما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل طلب منى سمير سرحان ـ رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ أن أعيد طبع كتاب (نجيب محفوظ على الشاشة). فأعدت تفكيرى فى الروايات التى أصدرها محفوظ، وتم تحويلها إلى أفلام سينمائية فوجدت أنها بلغت ما يساوى عدد الأفلام التى احتواها الكتاب فى طبعته الأولى التى صدرت عام ١٩٧١، الذى وقفت فيه على حوالى ٣٠ فيلما أخذت عن أعمال محفوظ. وفى عام ١٩٨٨ وجدت ٣٠ فيلما أخرى، واعتبرتها ثروة عظيمة لابد من دراستها، خاصة أن الثلاثين فيلما الأولى وجدت منها ١٢ فيلما مأخوذاً عن رواياته و١٨ فيلما شارك هو نفسه فى كتابة قصتها أو فى كتابة السيناريو . ومع الطبعة الثانية أعدت بلورة بعض الأفكار واكتشفت أثناء المقارنة بين الطبعتين أننى فى الطبعة الأولى لهذا الكتاب كنت متمسكا بصرامة الأمانة فى نقل الرواية إلى الفيلم. وضربت مثلا برواية (بداية ونهاية)، الذى وجدته فيلما أمينا جداً فى نقل الرواية. لكن بعد ذلك اكتشفت أن هذه الأمانة والصرامة ليست ضرورية؛ إذ من الممكن الخروج على النص والإضافة إليه بعمق، دون الخروج عن المفهوم الأساسى، وقد قدمت السينما أفلاما ناجحة فى هذا الإطار مثل (الجوع) و(أهل القمة).

ومن بين هذه التطورات أيضا ما يرجع الفضل فيه إلى تطور أفلام نجيب محفوظ.

وآخر ما أحب أن أذكره هو أننى أحسست كمخرج تسجيلى أننى لابد أن أحييّ نجيب محفوظ بعمل تسجيلى، بعد فوزه بجائزة نوبل، وبدأت أعد لهذا الفيلم فقرأت كل أعمال محفوظ مرة أخرى، واكتشفت أثناء هذه القراءة أن محفوظ يكتشف فى أعماله الحاضر ويكشف ما فيه من نواقص، محذّرا فى المستقبل من أن هذه النواقص هى الفساد الكامن فى هذه المرحلة، ولابد من القضاء عليها حتى نصل إلى المستقبل المأمول . وهذا ينطبق على أعماله قبل ١٩٥٢ وبعد ١٩٥٢، وقبل ١٩٦٧ وبعدها، لدرجة أنه تنبأ بانهيار ١٩٦٧ والانفتاح. وفى كل مرحلة لو شاهدنا نجيب محفوظ سنجده سجلها من وجهة نظر نقدية دون حياد، مشيراً فى هذا النقد إلى هذه النواقص، وكوامن الفساد، وكان من الطبيعى أن أسمى الفيلم باسمه، بأنه نجيب محفوظ ضمير العصر، فالضمير دائما هو الذى يؤنبنا على الخطأ وينبهنا إلى النواقص، حتى نطور من أنفسنا ونفعل الصحيح لأيامنا ولمستقبلنا.

محفوظ: العادى الممتنع

يحيى الرخاوى

هل هذه الندوة هى ذكرى (مرور عشر سنوات.. إلخ)، أم تذكرة؟ كلا. إنها تذكرة، فمن شاء ذكره. وأعترف أننى تحفظت طويلا على فكرة إقامة احتفالية بذكرى مرور كذا سنة على نيل جائزة نوبل كائنا من كان نائلها، ولكننى تصالحت مع الفكرة بعد أن سمعت كلمات الصديق أبو المعاطى أبو النجا هذا الصباح، وكذا الدكتور جابر عصفور، وقبلت الفكرة شريطة أن يكون عنوان هذه الندوة هو: «ندوة تقييم آثار نوبل محفوظ على الرواية العربية».

وبالتالى لا يكون الاحتفال تكريما لمحفوظ أو مديحا خالصا، أو عتابا حميما، أو نقدا معادا، وإنما يكون شكرا لله أننا نعيش هذا الزمان الذى أفرزه، وأننا ننتمى للناس الذى هو منهم، وأنه نال الجائزة، فكان ما كان من آثار إيجابية سمعنا بعضها هذا الصباح، ولسوف نتعهدها لأننا أهل لها. ففضل نجيب محفوظ على الرواية ـ إذن ـ فضلان: إنه نجيب محفوظ الذى أعطى الرواية هذا القدر من الريادة والقيادة، وإنه نجيب محفوظ الذى نال الجائزة التى أثرت كل هذا التأثير الذى ذكره الدكتور جابر عصفور هذا الصباح. ثم ماذا؟

أهاجت هذه المناسبة علىّ خواطر لا أحسب أنها تحتاج لتذكرة أصلا، خواطر بدت لى بديهية حتى خجلت أن أكررها، ثم عدت أكتشف أن الحال قد وصلت بنا إلى الحاجة إلى أن نعيد ونزيد فى كثير من البديهيات مرات ومرات. ومن ذلك:

أولا: إن هذا الرجل مصرى، وإن البلد التى أنجبته تستطيع أن تنجب مثله، بل دعونى أقول حبا فيه، وربما نقلا عنه، أو استلهاما منه،: نعم تنجب مثله وأفضل منه، ولم لا؟

ثانيا: إن محفوظ هو محفوظ، سواء أخذ الجائزة أو لم يأخذها، وإنه كان يمكن بكل حساب واقعى ألا يفيق أصحابنا على الجانب الآخر من العالم، فلا يبلغهم ما بلغهم عنه وعنا، فلا يفعلونها، فشكرا له أنه ثابر وأبدع حتى أرغمهم على إحقاق حق ما كان ينقص من قيمة صاحبه ألا يحق.

ثالثا: إن بيننا الآن، وليس غدا، من قد وصل فعلا إلى قمة يستحق بها نيل مثل هذه الجائزة، حتى لو لم ينلها فعلا أبدا، فعلينا أن نتلفت حولنا، ونحسن التلقى، ونجتهد فى التدارس والتواصل، ونحن نتخلص من الشعور بالنقص، وسوف نكتشف أن حصول محفوظ على الجائزة ليس بيضة الديك.

رابعا: إنه ينبغى أن ننتبه إلى أن محفوظ لم يسع أبدا إلى هذه الجائزة، ولا هو حلم بها أصلا، هكذا صرح، وهذه هى طبيعة الأمور حتى لو لم يصرح، وهذا يذكرنا ببديهية أخرى من البديهيات التى ربما تحتاج إلى إعادة تذكرة للأسف. فالجوائز الصحيحة والصحية هى «نتاج جانبى» لإبداع حقيقى ووجود مثل هذه الجوائز فى عصر ما، فى مجتمع ما، إنما يدل على نوع ودرجة صحة هذا المجتمع الذى يمنحها أكثر مما يدل على قيمة من يأخذها، وأكاد أميل إلى ترجيح فرض يقول: إن من يجعلها هدفا له، لن ينالها أبدا (أو ينبغى أن يكون الأمر كذلك).

خامسا: أدعو الله سبحانه وتعالى أن يطيل عمر شيخنا هذا الذى يرجع إليه فضل اجتماعنا هذا، حتى يرسل لنا تهنئة قريبة بنيل مصرى آخر جائزة أخرى، لعلها تكون نوبل، أو ما هو أفضل من نوبل، جائزة تؤكد لنا أننا نحن الذين أنجبنا محفوظ، وأن فضله الذى حققه بالمثابرة والإبداع المتواصل والمخترق، هو أنه ذكرنا بأنفسنا لنفخر قليلا أو كثيرا بحاضرنا بعد أن تعبنا من طول الوقوف على الأطلال، ونحن نغازل الماضى الأصم الساخر.

ثم أنتقل إلى بعض شهادتى شخصيا التى كان من المفروض أن أقولها فى جلسة المساء، ربما بوصفى أحد الحرافيش، فقد شعرت من البداية أنها شهادة مطعون فى مصداقيتها، لأننى لست متأكدا إن كنت قد تثبتُّ حرفوشا عاملا أم لا، إذ يبدو أن طقوس الحرافيش تتطلب عددا من السنين لمن يريد أن يحصل على الجنسية الخاصة بالحرافيش (بطاقة خضراء، ومدد معينة للإقامة المستمرة، وتجديد متتال.. إلخ).

وحين دعانى الأستاذ لأنضم إلى الحرافيش ذات خميس، قدرت أن ذلك لظروف خاصة، فاعتذرت، كنت قد لمحت بعض طقوسهم واحترمتها، فكلف الأستاذ توفيق صالح أن يتصل بى وأن يصر على دعوتى، وقد كان. وانتظمت حتى الآن لمدة أرجح أنها مائة وأربعة وأربعين خميسا، ومع ذلك لم أستطع أن أعتبر نفسى حرفوشا بعد. حتى بعد أن كتب الأستاذ فى وجهة نظر المرة تلو الأخرى أننى آخر الحرافيش لم أجرؤ أن أتقدم لتسلم «الشهادة» لأننى شعرت أن الحرافيش تاريخ سمعت عنه أكثر مما ساهمت فى صنعه، الحرافيش تاريخ لا ينشر، وإن كان يمكن أن نستفيد من فكرته، ونتعلم من استمراره، ونستلهم طقوسه (وتأكدت من ذاك بعد حضور عادل كامل).

إن الذى لم يعرف المرحوم محمد عفيفى، ولم يأكل رطل الكباب بستة قروش، ليس حرفوشا. يحكى الأستاذ حين دخل على المرحوم محمد عفيفى، وكيس الكباب تحت إبطه وهو يقول له آسفا: «حانعمل إيه يا محمد ياعفيفى ورطل الكباب بقى بتمانية صاغ؟». لكل ذلك رجوت الصديق توفيق صالح الذى عاصر كل هذا أن ينوب عنا هذا المساء فى مثل ذلك، داعيا الله أن يطيل عمر شيخنا الجليل، ومن تبقى من الحرافيش،

وعمرى ـ بالمرة! ـ، حتى تنقضى المدة القانونية للحصول على الجنسية فلا أظل حرفوشا منتسبا حتى أقضى، لأننى أتصور أن هذه المواطنة ربما تشفع لى عند ربى بشكل أو بآخر (وأخيرا وافق الأستاذ توفيق صالح على أن يقول كلمة الحرافيش هذا المساء).

وليس معنى أنى مازلت حرفوشا تحت الاختبار أنه لا يحق لى أن أدلى بشهادتى، التى تدور حول علاقتى بهذا المصرى الطيب المبدع الرائع الشجاع العنيد الجيد، وقد عنونتها بعنوان «محفوظ: العادى الممتنع» قياسا على التعبير «السهل الممتنع»، فأنا لم أقابل إنسانا يمكن أن يوصف بأنه عادى جدا، مثلما يمكن أن يوصف محفوظ بذلك، وفى الوقت نفسه لم ألق إنسانا يمكن أن يقال عنه أنه متفرد أبدا، ليس كمثله أحد، مثل هذا الإنسان، وحين نكون حوله نشعر أنه أكثرنا نسيانا أنه نجيب محفوظ، ناهيك عن أنه «نجيب محفوظ نوبل»، وقد سمعنا هذا الصباح كيف أنه نسى حكاية نوبل هذه أصلا، وقد علق لى بما يشبه ذلك حين أخبرته بهذه الندوة باعتبارها ذكرى مرور عشر سنوات... إلخ.

وفى هذه الشهادة أود أن أقرر أن فضل نجيب محفوظ على جيلى (وربما على الجيل الذى يصغرنى بعقد أو اثنين) هو أننا تعرفنا على القراءة من خلاله، وتعرفنا على مصر من خلاله، وتعرفنا على أنفسنا من خلاله (سمعت مثل هذا التعليق من أكثر من مواطن عربى ومصرى بأسلوب أو بآخر).

ثم إن فضل نجيب محفوظ يمتد إلى حضوره الحى المستمر وسط الناس، حضوره وهو المبدع المتفرد، «حضوره» فى متناول الناس؛ كل الناس، وقد كسر بذلك الحاجز بين المبدع والناس، الحاجز التى تصنعه هالة توحى أن المبدعين صنف آخر من البشر غيرنا نحن العامة، وقد ظل محفوظ يمارس هذا الحضور أكثر من نصف قرن، حتى بعد أن امتحنه الله بحواجز حسية كانت خليقة أن تحجزه عنا، وتحجزنا عنه، لولا التحدى الجميل، وحب الحياة والناس بلا حدود. وقد اكتشفت من خلال ذلك نوعا من الإبداع لا يحتاج إلى أن يصاغ فى رموز مكتوبة أو ينشر فى كتب محفوظة، وهو ما أسميته الإبداع «حى (=) حى» قياسا على التعبير «الصواريخ جو (=) جو»، وذلك أن حضورنا مع محفوظ فى رحاب وعيه مباشرة إنما يعيد تخليقنا من خلال ما يصلنا من سماحته وشجاعته، وتساؤله ودهشته، وطول صبره، وحيوية حواره. وبقدر ما نتخلق من خلال كل ذلك، فإنى أشعر أن هذا بعينه هو الذى يحافظ على استمرارية إبداعه، وربما حياته، بعد أن حالت الإعاقات الحسية دون استمرار عطائه بالطرق المألوفة.

ثم أشهد أننى تيقنت من خلال «عشرتى له» من نوع إيمانى الذى كنت أشك فى مصداقيته بشكل أو بآخر، فإيمان هذا الشيخ الجليل هو إبداع متولد متجدد يفيض على كل وعى قادر على تلقى رسائله الخاصة الرائعة.

وأخيرا، فإن هذا الشيخ قد مارس ويمارس معى شخصيا نوعا من العلاج النفسى ما كنت أحلم به، فقد كنت دائما أتساءل: ماذا لو أصابنى مايصاب به مرضاى؟ وكنت أستعرض أسماء زملائى وأتردد طويلا قبل أن أختار منهم من أسلمه نفسى، وأعجز عادة، حتى لقيت هذا الشيخ الجليل فقام بالواجب دون مقابل، وأنا مازلت تحت العلاج، ولا يمكن البت فى المدة اللازمة لذلك.

أعتذر عن قتامة الصورة

يوسف القعيد

لن أحكى تجربتى مع نجيب محفوظ، لأن كل المتحدثين حكوا هذه التجربة وأنا لا أريد أن أكون مكررا، ويمكن البدء من ملاحظة لفتت نظرى فى كلمة جابر عصفور صاحب فكرة هذا اليوم الجميل ومنفذها فى الجلسة الصباحية. لقدكانت الكلمة متفاءلة أكثر من اللازم. عندما كنت أستمع إليه كنت من داخلى أدعو الله أن تكون حالتنا بالشكل الذى حاول جابر عصفور أن يتحدث به عن السنوات العشر التى مرت علينا بعد نوبل محفوظ. وإن كنت أختلف معه جذريا فى هذه الرؤية، وأرى أن وضع المثقفين فى مصر لايسر عدوا ولا حبيبا، وبالعكس هم يعيشون ظروفا بالغة السوء. وبالطبع أنا لا أحمل نجيب محفوظ مسؤولية هذه الظروف، كما أننى لاأنظر إلى جائزة نوبل باعتبارها عصا سحرية، من المفترض أن تحل لنا مثل هذه المشكلات.

لكن جائزة نوبل أيضا التى حصل عليها نجيب محفوظ منذ عشر سنوات، هى الجائزة الأولى فى العالم العربى، والعالم الإسلامى، وهى الجائزة الأولى فى المنطقة كلها. ومع ذلك، تراجعت أحوالنا كثيراً جداً، بعدها، ولم نتقدم خطوة واحدة إلى الأمام.

أنا أدرك أن كلامى قد لا يكون مناسبا فى مثل هذا المقام، وأننا جئنا نحتفل ونفرح، لكنى أعتقد أن مواجهة النفس مطلوبة أيضا، حتى فى غمار الاحتفال.

وبالنسبة إلى الوضع العالمى والمكانة التى يحتلها الأدب العربى أرى أن ترجمات الأدب العربى قد تراجعت، إن لم تكن قد توقفت بعد سنة ١٩٩١ ، ومن الممكن أن يراجعنى فى ذلك أى متابع ويصحح لى ما أقوله. لقد

جاء هذا التراجع فى ترجمات الأدب العربى إلى اللغات الأجنبية، بسبب حرب الخليج الثانية، واهتزاز الصورة التى أصبح عليها العربى بعد هذه الحرب، كذلك النظر إلى العالم العربى والمسلمين فى الغرب الذى لا يتعاطف معنا أبدا. إن هذه الصورة أصابتها انتكاسة.

ولو قارنت بين نوبل نجيب محفوظ، ونوبل جارسيا ماركيز، لوجدت أن ماركيز حصل على نوبل هو وأدب أمريكا اللاتينية كله، واحتل هذا الأدب مكانة مرموقة على الخريطة الأدبية العالمية. لكن هذا لم يحدث بالنسبة إلى الأدب العربى بعد حصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة. ولا نستطيع أن نقول إن الأدب المصرى أو الأدب العربى شارك محفوظ وجوده فى العالم، وإن هذه الجائزة وضعت الأدب العربى فى سياق عالمى أساسى وجوهرى.

وأقول كل هذا وأرجو أن أكون مخطئا، أو غير دقيق، أو متشائما. ولكن استكمالا لهذه النظرة، سأمر سريعا على الوضع العربى بعد نوبل، والانقسام العربى حول هذه الجائزة، الذى حدث فى لحظة حصوله عليها. حتى الآن لا يوجد كيان عربى للمثقفين العرب يجمعهم ويواجه الشتات السياسى، ويواجه التراجع القومى والانهيار العام الذى نعيشه، باعتبار أن المثقفين طليعة الأمة، وهم القادرون على الحلم وعلى الهجرة إلى المستقبل وعلى إيجاد حلول للمشاكل المزمنة.

هذه الصورة التى أقدمها كانت قائمة قبل نوبل محفوظ، وقد تستمر بعد انتهاء السنوات العشر الأولى بعد نوبل محفوظ، لكننى أركز عليها باعتبارها تشكل المشهد الثقافى العربى والمصرى خلال هذه السنوات.

ومحليا، داخل مصر، سنجد أن صورة المثقف لاتزال هى صورة ذلك الشخص المرفوض غير المؤثر. نحن نعانى من مشكلة أساسية، وهى أننا ناجحون كأفراد، لكن فى المجموع صورتنا ـ لا أقول سيئة ـ وإنما على الأقل غير مؤثرة، ولا تلعب دوراً فى جذب المجتمع إلى ما هو أفضل.

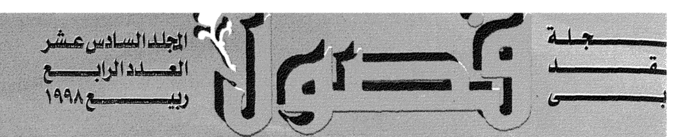
كل منا يعمل على مشروعه الخاص، وكل منا يحاول أن يجيد هذا المشروع، وأن يجتهد فيه، لكننى أتصـــور ـ وهذا ما تعلمته فى قريتنا ـ أن نجاحات الأفراد عندما تجمع مع بعضها، تؤدى إلى نجاح المجموع، لكن هذه النجاحات الفردية لا تشكل نجاحا لمجموع. فالكتاب لم يزل حتى الآن يطبع ونحصل على أدنى مكافآت فى العالم، هذا إذا حصلنا على مكافآت أصلا، وأشير فى هذا الصدد إلى أننى طبعت هذا العام كتابا لى، كما طبع جمال الغيطانى كتابا آخر عند أحد الناشرين، وقال لنا إنه سيعطينا عدداً من النسخ ثمنا للمكافأة المقررة. وكنا نطبع ثلاث آلاف نسخة، تم تخفيضها إلى ألف نسخة فقط، ولم يسلم من هذا الأمر نجيب نحفوظ نفسه صاحب نوبل، الذى يطبع من أى رواية ثلاثة آلاف نسخة، تظل «مركونة» ثلاث أو أربع سنوات حتى تنتهى ويعاد طبعها، وهذا مستوى مأساوى ومتدنٍ جدا بالنسبة إلى مجتمع ينعم بجائزة نوبل وعنده كاتب بحجم نجيب محفوظ.

وفى هذه الأثناء نجد عندنا فى مصر كاتب يحاكم على رواية أصدرها، وعندنا اتحاد كتاب يعانى من عدم وجود أموال على الإطلاق، وهو أهم اتحاد كتاب فى المنطقة، بل إن الأحوال السيئة التى مر بها الاتحاد دفعت نجيب محفوظ نفسه إلى الكتابة عن هذا الأمر فى جريدة «الأهرام» رغم أنه نجيب محفوظ، ورغم أنها الأهرام، مناشداً حل المشكلة المالية لاتحاد الكتاب، ولم يرد عليه أحد حتى الآن، بالرغم من أنه فات أكثر من شهرين على ما كتبه محفوظ.

وكنت أتصور أن الزمن سوف يتوقف عند ما كتبه نجيب محفوظ، وسوف تبدأ الردود عليه من الجميع لحل هذه المشكلة التى يتحدث فيها فوراً، ومع ذلك لم تحل المشكلة بل ظلت قائمة.

ولا أدرى لماذا تصورت عام ١٩٨٨ أن كثيرا من مشاكل الكتاب والمثقفين سوف تحل ، وأهمها صورة المثقف فى الذهنية المصرية والعربية، وأن هذا العام سيشهد محاولة لرد الاعتبار للمثقف، ليس باعتباره نبيا أو رسولاً أو صاحب نبوءة، وإنما على الأقل من حيث هو شخص غير اعتيادى، عندما يكتب وعندما يتكلم وعندما يعترض ويسمع له الجميع، ويتوقف المجتمع كى يرى ماذا يريد أن يقوله هذا المثقف. وهذا ما لم يحدث. وها نحن الآن، سنة ١٩٩٨، ربما لم تتغير الصورة ولا أريد أن أقول إنها أصبحت أسوأ مما كانت عليه عام ١٩٨٨. وهذا معناه أننا لم نستطع التعامل جيدا مع جائزة نوبل التى حصل عليها نجيب محفوظ، وأن المجتمع نفسه لم يستطع أن يتعامل معها بشكل جيد أو أن إدارة الثقافة فى مصر والوطن العربى لم تستطع أن تستفيد من هذه المناسبة. من المؤكد أن هناك خطأ ما، فى هذه المسألة، فمازلنا فى الموقع نفسه الذى كنا فيه عام ١٩٨٨. وأعتذر عن قتامة الصورة.


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



المجلد السادس عشر
العدد الرابع
ربيع ١٩٩٨

خصوصية الرواية العربية

الجزء الثاني

ريادات مهمَّشة ـ هل الرواية رجل أبيض ـ تمثيلات الجسد

إشكالية الهوية المزدوجة ـ الأنا الراوية والمروية ـ تحولات المقدس

ترجمة الرواية العربية ـ آفاق نقدية: التأويل واللغة



مجلة علمية مُحكمة

خصوصية الرواية العربية

الجزء الثانى



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة : سمير سرحان

رئيس التحرير : جابر عصفور

نائب رئيس التحرير : هدى وصفى

الإخراج الفنى : محمود القاضى

مدير التحرير : حسين حمودة

التحرير : حازم شحاتة
فاطمة قنديل

سكرتارية : آمال صلاح
شحات عبدالمجيد



● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٥٠ درهم ـ سلطنة عمان ٣ ريال ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٥٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٣ دينار ـ الجمهورية اليمنية ٣٠٠ ريال ـ الأردن ٢,٥ دينار ـ قطر ٣٠ ريال ـ غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار ـ تونس ٥ دينار ـ الامارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيهًا ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١,٧ دينار ـ دبى/ أبو ظبى ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً، ترسال الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولاراً للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولاراً).

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج.م ع

تليفون : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

ISSN 1110 - 0702

السعر : ثلاثة جنيهات

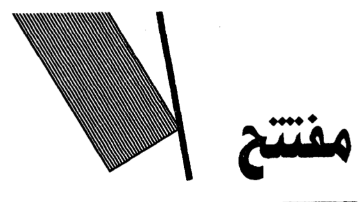
خصوصية الرواية العربية

(الجزء الثانى)

المجلد السادس عشر
العدد الرابع

ربيع ١٩٩٨

• في هذا العدد



القص فى هذا الزمان

«كان الأدب، فى سالف الزمان، يعنى الشعر فى المحل الأول. وكانت الرواية بدعة محدثة ألصقت بالسيرة والتاريخ بما لا يجعل منها أدبا أصيلا، وشكلا عاميا لا يرتفع إلى مصاف الدوافع الراقية للشعر الغنائى والشعر الملحمى. ولكن انقلب الوضع فى القرن العشرين، وتفوقت الرواية على الشعر، سواء من حيث ما يكتبه الكتاب أو يقرأه القراء، وهيمن القصّ على التعليم الأدبى منذ الستينيات. ولا تزال الناس تدرس الشعر بالطبع، فهو مطلوب فى أحوال كثيرة، ولكن الروايات والقصص القصيرة احتلت المركز من المنهاج الدراسى.

ولا يرجع ذلك إلى تغير أولويات الاهتمام أو تفضيل الجمهور القارئ الذى يبهجه اقتناء القصص، ونادرا ما يقرأ القصائد، بل يرجع بالمثل إلى تصاعد ما طالبت به النظرية الأدبية والثقافية من أن يحتل القص المكانة المركزية فى مجالات الدرس. والحجة على ذلك أن القص هو سبيلنا الأساسى فى تعقل الأشياء، سواء فى تفكيرنا بحياتنا من حيث هى تقدم متتابع يفضى إلى مكان ما، أو فى معرفتنا بما يحدث فى العالم. إن التفسير العلمى يتعقل الأشياء بوضعها ضمن قوانين، كأن نقول مثلا: عندما يجتمع (أ) و(ب) يحدث (ج). ولكن الحياة ليست كذلك بوجه عام، فهى لا تتبع المنطق العلمى للسبب والنتيجة وإنما منطق القصة، حيث يعنى الفهم إدراك الكيفية التى يفضى بها شئ إلى آخر، والكيفية التى يمكن أن يحدث بها شئ من الأشياء، وذلك من قبيل: كيف انتهى الزمن بماجى إلى أن تبيع برامج الكومبيوتر فى سنغافورة مثلا، أو كيف وصل الحال بوالد چورج إلى أن يعطيه سيارة.

إننا نتعقل الأحداث من خلال قصص ممكنة. ويذهب فلاسفة التاريخ... إلى أن التفسير التاريخى لا يتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القصة، فلكى تفهم الثورة الفرنسية، مثلا، عليك فهم السرد الذى يظهر الكيفية التى أفضى بها حدث إلى غيره، فالأبنية السردية منتشرة فى كل مكان».

الفقرات السابقة هى الفقرات الاستهلالية من الفصل الخاص بالقص فى الكتاب الجديد الذى أصدره الناقد الأمريكى جوناثان كوللر المعروف منذ عام مضى بعنوان «نظرية الأدب» عن مطبعة جامعة أكسفورد. وهى فقرات تضيف وجهة نظر جديدة فى الزمن الإبداعى الذى نعيشه ونصفه بأنه زمن الرواية، الزمن الذى تخلى فيه الشعر عن عرشه القديم بوصفه أرقى أنواع الأدب، متنازلا عن انفراده التقليدى بقمة التراتب الأدبى إلى غيره من الأنواع المتصارعة فى تكافؤ المكانة، بل المتنافسة فى شكل جديد من التراتب الذى استبدل بالشعر الرواية. ويبدو أن هذه الملاحظة العملية – التى تنطلق من رصد الواقع الفعلى وليس التنظير الفكرى – أصبحت من المسلمات النقدية فى العالم المعاصر اليوم، وذلك إلى الحد الذى تفرض به نفسها على أية محاولة متميزة للتنظير العام فى مجال النظرية الأدبية، من مثل محاولة جوناثان كوللر فى كتابه الأخير، فما حققته الرواية إلى اليوم من سبق فى مدى الإنجاز والتأثير، كما وكيفا، بالقياس إلى الشعر، حقيقة ملموسة لا ينكرها إلا من يرى الحاضر بعينى الماضى القديم.

ويؤكد ذلك – من المنظور الذى تتحرك به أفكار كوللر– أن دراسة السرد أصبحت فرعا نشطا، فعالا، يمارس تأثيره اللافت فى مجال النظرية الأدبية بوجه عام، خصوصا بعد أن أصبحت دراسة الأدب تعتمد اعتمادا متزايدا على نظريات البنية السردية، بلغة كوللر الذى لم يتخل عن بنيويته إلى اليوم، أعنى تعتمد على أفكار الحبكة والأنواع المختلفة للرواة وتقنيات القص المتباينة وغير ذلك من قضايا «شعرية السرد» فى الرطانة البنيوية. ويزيد الأمر وضوحا مقارنة عجلى بين محتويات كتاب كوللر الذى صدر منذ عامين (١٩٩٧) وكتاب رينيه ويليك وأوستن وارين الأشهر عن «نظرية الأدب» الذى صدر سنة ١٩٤٩، فالكتاب الأقدم الذى لم يخل من تأثير الشكلية الروسية يعالج السرد القصصى معالجة مقتضبة فى فصل من فصول قسمه الرابع فى حوالى أربع عشرة صفحة من مجموع ثلاثمائة وسبع وأربعين صفحة، وذلك على نحو لا يكافئ دراسة الشعر التى تنبسط على أكثر من فصل من فصول الكتاب. وعلى النقيض من ذلك كتاب كوللر، حيث يحتل الاهتمام بنظرية السرد حيزا أكبر لا يقتصر على الفصل الخاص بالقص وحده. يضاف إلى ذلك ما تحتشد به قائمة المصادر والمراجع الإضافية من عناوين متعددة تشير إلى الحضور المستقل المتزايد لنظرية السرد Narratology.

ولا أذكر أن نظرية السرد (الناراتولوچيا) كانت من المصطلحات اللافتة للانتباه فى كتاب ويليك ووارين، أما فى كتاب كوللر فتكتسب مكانة معرفية خاصة، تتناسب والشيوع اللافت لاصطلاحها الذى يدل، بدوره، على المكانة المتصاعدة للقص بوجه عام والرواية بوجه خاص. وتقترن بذلك الوفرة الوفيرة من الكتب والدراسات المتصلة بنظرية السرد التى أصبح لها تاريخ ينقسم إلى مراحل ثلاث، لو تقبلنا ما تقوله دائرة معارف النظرية الأدبية المعاصرة الصادرة عن مطبعة جامعة تورنتو سنة ١٩٩٣، المرحلة الأولى هى مرحلة ما قبل البنيوية، والثانية هى المرحلة البنيوية التى تمتد من الستينيات إلى الثمانينيات، والأخيرة هى مرحلة ما بعد البنيوية التى لاتزال مفتوحة واعدة بإنجازاتها المتلاحقة. ومهما قيل من أن الجذور الأولى للناراتولوچيا ترجع إلى أرسطو، فإن ازدهارها الفعلى يبدأ من أواخر الخمسينيات، مع ما قدمه كلود ليڤى شتراوس من تحليل للسرد الأسطورى فى كتابه «الأنثروبولوچيا البنيوية» الذى صدر سنة ١٩٥٨، مستهلا موجة الاهتمام التى جمعت ما بين اتجاهات متعارضة، يقع فى دوائرها الأولى ما كتبه واين بوث عن بلاغة القص سنة ١٩٦١ وما كتبه رولان بارت بعده عن المدخل البنيوى إلى تحليل السرد سنة ١٩٦٦. وقد تولدت عن الدوائر الأولى من الاهتمام بالناراتولوچيا دوائر متلاحقة من الإنجازات البحثية، خصوصا فى المرحلة مابعد البنيوية التى جعلت من الاصطلاح نفسه

(الناراتولوجيا) عنوانا للعديد من الكتب والدراسات لباحثين من أمثال چيرار چنيت وجيرالد بـرنس وميك بال وفرانز ستانزل وسوزان لانسر ووالاس مارتن وغيرهم.

وقد ترجمت حياة جاسم محمد كتاب والاس مارتن «نظريات السرد الحديثة» الذى ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٦ فى الولايات المتحدة. وصدرت الترجمة فى العام الماضى ضمن المشروع القومى للترجمة الذى يشرف عليه المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة. وأهم ما فى مدخل الكتاب تأكيده أننا نعيش وضعا معرفيا مغايرا فى صيغه التأسيسية، وهو وضع يتمثل فى أن الاهتمام بنظريات السرد، ذلك الاهتمام الذى أصبح واضحا كل الوضوح فى النقد الأدبى المعاصر، أصبح جانبا من جوانب حركة واسعة، يدعوها فيلسوف العلم توماس كون مرحلة «تغيير النموذج المعرفى» أو الصيغة المنهجية الحاكمة فى العلوم الإنسانية والاجتماعية. ويقصد والاس مارتن بذلك إلى أن مناهج العلوم الطبيعية ظلت نموذجا يحتذى فى المجالات المعرفية الأخرى منذ القرن التاسع عشر، لكن ثبت فى العقدين الأخيرين أن هذا النموذج لم يعد ملائما لفهم المجتمع والثقافة. وكان من نتيجة ذلك أن أفسحت النزعة السلوكية التى سادت علم النفس إلى عهد قريب الطريق لاستكشاف العمليات المعرفية والفعل القصدى. وأظهر فلاسفة التاريخ أن السرد ليس بديلا انطباعيا لإحصائيات موثوق بها وإنما منهج لفهم الماضى الذى ينطوى على مبرراته الخاصة. وانتهى علماء الأحياء والإنسان والاجتماع إلى أن دراسة السلوك المحاكى لا تقل أهمية عن القياس الكمى فى شرح تطور الحيوان والتفاعل الاجتماعى. وأثبتت نظرية الفعل فى الفلسفة، من حيث هى مؤسسة على المقاصد والخطط والأهداف، أنها مناسبة لمجالات معرفية ناشئة من مثل تحليل الخطاب والذكاء الاجتماعى. وعادت المحاكاة والسرد من حيث كانا فى الهامش بوصفهما «خيالا» يناقض الواقع، واحتلا موقع المركز من المجالات المعرفية الأخرى بوصفهما صيغتين ضروريتين لفهم الحياة.

ولسنا فى حاجة إلى الذهاب إلى معاهد العلم لكى نفهم أهمية السرد فى حياتنا فيما يمضى والاس مارتن، فأخبار العالم تأتينا فى شكل «قصص» تروى من وجهة نظر أو أخرى. وتنفتح دراما الكوكب الأرضى كل أربع وعشرين ساعة منقسمة إلى خطوط متعددة، فى قصة لا يعاد تكاملها إلا عندما تفهم من منظور شخص أمريكى (أو روسى أو نيجيرى) ديموقراطى(أو جمهورى أو ملكى أو ماركسى) بروتستانتى (أو كاثوليكى أو يهودى أو مسلم) .ووراء هذا الاختلاف يوجد التاريخ وأمل فى المستقبل، كما يوجد لكل واحد منا تاريخ شخصى، سرديات حياته الخاصة التى تمكنه من بناء ما هو عليه وما يتجه إليه. وإذا عكسنا هذه القصة بتفسير أحداثها من وجهة نظر مغايرة تغير الكثير منها. وذلك هو السبب فى أن السرد، حين يدرس بوصفه أدبا، يغدو أرض معركة عندما يتحقق فى صحف وسيرة وتاريخ.

ويردنا هذا الأساس الفلسفى الجديد إلى ما قاله جوناثان كوللر، وافتتحت به هذا المفتتح، من أن القص هو سبيلنا الذى نعقل به الأشياء فى الحياة التى لاتتبع المنطق العلمى بقدر ما تتبع منطق القص، وأن التفسير التاريخى لايتبع منطق السببية العلمية وإنما منطق القص فيما يقول فلاسفة التاريخ المعاصرون، أى المنطق السردى الذى يهتم بإدراك الكيفية التى يفضى بها شئ إلى شئ آخر، والكيفية التى يمكن أن يحدث بها شئ من الأشياء. ويزداد الأمر إبانة بأن نضيف إلى ذلك ما أوضحه كوللر فى الفصل الثانى من كتابه، عندما ذهب إلى أن المناقشات حول طبيعة الفهم التاريخى اتخذت نموذجا لها ما هو متضمن فى فهم قصة من القصص. يقصد إلى أن المؤرخين لم يعودوا يقدمون تفسيرات كتلك التفسيرات المتنبئة فى العلم، لأنهم لايستطيعون التنبؤ بحدوث (ع) إذا ظهر (ص) و(ح) على سبيل المثال. ما يفعلونه، بالأحرى، هو إظهار كيف أن أمرا من

الأمور يفضى إلى غيره، أى كيف اندلعت الحرب العالمية الأولى لا كيف كان لها أن تندلع. ونموذج التفسير التاريخى على هذا النحو هو منطق القصص، أى الطريقة التى تظهر بها القصة كيفية حدوث شئ من الأشياء، واصلة بين الموقف الاستهلالى للحدث وتتابعه ونتيجته بطريقة تؤدى معنى من معانى الوجود.

رئيس التحرير



فجر الرواية العربية

ريادات مُهمَّشة

جابر عصفور

أحسب أن معنى المساواة الصاعد بين الرجل والمرأة، سواء فى علاقات الكتابة أوعلاقات المجتمع المدنى الواعد فى عصر النهضة، كان الوجه الآخر من علاقات المساواة نفسها التى حاولت الطليعة الصاعدة من فئات الطبقة الوسطى إشاعتها بين المسلمين وغير المسلمين من أبناء الطوائف المختلفة، تأكيدا لحضور وعيها المدينى الذى يتقبل تعدد الأديان واختلاف المعتقدات، ولا يمايز فى الدين الواحد بين طائفة وغيرها. وكان ذلك على وجه الخصوص فى الأقطار العربية التى سبقت غيرها فى تعرف معنى المجتمع المدنى الذى ينبنى على المساواة التى تخلو من التعصب العرقى والطائفى والاعتقادى، ذلك التعصب الذى أدّى إلى اتساع حركة الهجرة من الشام إلى مصر، كما أدى إلى امتداد المهاجر العربية لتشمل أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية. ولم تميز حركة الهجرة هذه بين الرجل والمرأة فى دوافعها ونتائجها، سواء فى اقترانها بحراك سكانى (ديموجرافى) لفعل الكتابة الطليعية إبداعا وفكرا، أو ازدهارها فى قطر عربى دون غيره، أو ارتحال هذه الكتابة خارج الأقطار العربية كلها.

وحالة هجرة فارس الشدياق دالة فى هذا السياق، إذ تبدأ أحداثها من لبنان فى بلدته المارونية التى اضطهد فيها أخوه بسبب معتقداته التى أفضت إلى تحوله عن مذهب الأسرة المارونى إلى المذهب الإنجيلى، فأمر البطرك بسجن الأخ وتعذيبه التعذيب الذى أفضى إلى موته فى السجن، فاضطر فارس الشدياق إلى الفرار بحريته بمساعدة الإرسالية الأمريكية، وبدأ هجرته التى انتقلت به من المسيحية إلى الإسلام، وطوّحت به ما بين مصر ومالطة ولندن وباريس وتونس واستانبول التى حطّ فيها عصا الترحال وأنشأ جريدة «الجوائب» الشهيرة سنة١٨٦١ . ولا تختلف حالة الشدياق رغم مأساويتها عن غيرها من الحالات التى تخلو من المأساوية، فالدلالة العامة واحدة والدوافع مشتركة بين هجرة إبراهيم اليازجى (١٨٤٧-١٩٠٦) من بيروت إلى مصر سنة

١٨٩٤، ومن ثم تأسيسه مجلة الضياء في القاهرة سنة ١٨٩٨، وهجرة شبلي الشميل قبله بسنوات عديدة (١٨٥٣-١٩١٧) من بيروت إلى القاهرة سنة ١٨٧٣، فالسياق الذي يربط بينهما هو نفسه السياق الذي يشمل هجرة نجيب الحداد (١٨٦٧-١٨٩٩) ابن أخت إبراهيم اليازجي من بيروت إلى الإسكندرية، وهجرة أديب إسحق (١٨٥٦-١٨٨٥) من دمشق إلى القاهرة، أو هجرة سليم نقاش (...-١٨٨٤) من بيروت إلى الإسكندرية، شأنه في ذلك شأن فرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) الذي هاجر من طرابلس إلى الإسكندرية سنة ١٨٩٧. وينطبق الأمر نفسه على هجرة مي زيادة، أو ماري إلياس زيادة (١٨٨٦-١٩٤١) التي هاجرت من لبنان إلى القاهرة، كما فعلت قبلها زينب فواز (١٨٦٠-١٩١٤) ابنة جبل عامل، ولبيبة هاشم (١٨٨٠-١٩٤٧) التي نزحت مع أسرتها قبل مطلع القرن العشرين إلى القاهرة، وأكملت فيها تعليمها، ومارست الكتابة في صحفها، بل أنشأت فيها مجلة «فتاة الشرق» سنة ١٩٠٦ بعد سنتين من إصدار روايتها الأولى (قلب الرجل) سنة ١٩٠٤ .وما ذكرته من أمثلة دال على الكثير الذي لم أذكره، إذ لا يمكن لأحد أن يتحدث عن التاريخ الثقافي لمصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر دون أن يضع في اعتباره الدور بالغ الأهمية الذي قامت به الأقليات الدينية التي هاجرت من الشام إلى مصر، بحثا عن مناخ اجتماعي ديني أكثر تسامحا ومجال اقتصادي أوسع فرصاً.

ولا أحسب أن رواية (قلب الرجل) التي كتبتها لبيبة هاشم المارونية الأصل تختلف جذريا في بعض دوافعها الإبداعية عن الدوافع التي انطوت عليها مقامات (الساق على الساق) السردية في هذا السياق، ذلك رغم الاحتراس الذي لابد من تأكيده في مثل هذا النوع من المقارنة، فالفارياق (فارس الشدياق) الذي يتعرف أحواله في متغيرات زمنه يبدأ من الاضطهاد الطائفي الذي كان سبب موت أخيه، ومن القمع الاعتقادي الذي يحتج عليه بواسطة تتابع السرد في المحاكاة الساخرة لقالب المقامات التي سرعان ما تحولت إلى «رواية» عند الذين جاءوا بعد الفارياق وعانوا من القمع نفسه. ورغم أن الفارق الزمني بين كتابة (الساق على الساق) وكتابة (قلب الرجل) يصل إلى ما يقرب من نصف قرن، فإن بداية (قلب الرجل) تبدأ من الوطن نفسه، لبنان، ومن القمع الاعتقادي ذاته، محددة نقطة البداية بحوادث الفتنة الطائفية التي اشتعلت في جبل لبنان سنة ١٨٦٠، ومن «المذابح الهائلة وسفك الدماء الذكية التي اضطرت معظم المسيحيين إلى الفرار من السيف والتشتت في آفاق البلاد». ولذلك يتنقل أبطال رواية (قلب الرجل) ما بين لبنان ومصر وأوربا، فرارا من مذابح الاضطهاد التي دفعت إلى الهجرة. وتنتهي الأحداث في مصر التي استقر فيها الكثيرون من المهاجرين، ومنهم أسرة لبيبة هاشم نفسها.

وما بين (الساق على الساق) (١٨٥٥) و(قلب الرجل) (١٩٠٤) تقع روايات تأسيسية، دالة في جسارة تعرضها للقمع الاعتقادي، ولافتة في مراوغتها براثن القمع بواسطة حيل الرمز والتمثيل التي اكتشفتها الرواية العربية، منذ بدايتها التي حددتها رواية فرنسيس فتح الله المراش (غابة الحق) التي نشرها سنة ١٨٦٥، مؤكدا الوعي المدني للمواطنة التي تجاوز الدوائر المغلقة للتحيزات الاعتقادية والعرقية والجنسية. وكانت تجليات الرواية العربية في مقاومتها ألوان القمع الاعتقادي مرتبطة بالأقليات المسيحية التي عانت من تحيزاتها الطائفية الداخلية من ناحية، ومن تحيزات التعصب الديني للثقافة التقليدية السائدة بين الأغلبية من ناحية ثانية.

ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون الأكثر حماسة في تبني قيم الوعي المدني، ومن ثم التعبير عنها وتجسيدها في روايات استهلت جذرية التأسيس الإبداعي لفن الرواية وأكدت حضوره، هم أبناء الأقليات الطائفية والعرقية التي عانت القمع بمعنى أو غيره، سواء الذين لم يفارقوا أقطارهم الأصلية أو الذين اضطروا إلى مغادرتها والهجرة منها، بحثا عن هامش أوسع من التسامح الاجتماعي والحرية الفكرية والإبداعية. أقصد إلى هؤلاء الذين ألحوا على مبادئ المجتمع المدني التي تستبدل التسامح بالتعصب، والمساواة بالتمييز الاعتقادي، والعقد الاجتماعي بالكهنوت البطريركي، وتحقق لهم من الحرية الفكرية والإبداعية ما

يعوضهم عن القمع الذى عانوا منه نتيجة سطوة الأغلبية التى ظلت متأثرة بالأبنية الجامدة المهيمنة على علاقات الثقافة. ودليل ذلك أن أغلب أسماء المؤسسين الأوائل لفن الرواية فى القرن التاسع عشر هم من أبناء الطوائف المسيحية، الطوائف التى انتسب إليها أحمد فارس الشدياق قبل تحوله عن المسيحية، كما انتسب إليها كل من فرنسيس فتح الله المرّاش وسليم البستانى وأخته أليس البستانى وجرجى زيدان وفرح أنطون ولبيبة هاشم وغيرهم.

ويبدو الأمر - من هذا المنظور - كما لو كانت «الرواية» قد ولدت فى بلاد الشام، نتيجة جهود أبناء الطوائف المسيحية التى وجدت طليعتها الإبداعية فى فن الرواية ما يدعم قيم المجتمع المدنى التى وجدوا فيها خلاصهم، كما وجدوا فيها - من حيث هى جنس أدبى له خصائصه المائزة - وسيلة لإنطاق المسكوت عنه من خطابهم المقموع. وفى الوقت نفسه، أداة إبداعية لنقد - أو نقض - ما يحول بينهم والإسهام فى تحقيق عالم المساواة والحرية والتقدم الذى حلموا به، والذى أعادوا قراءة الموروث العربى - على نحو ما فعل جرجى زيدان إبداعيا، وفرح أنطون فكريا - ليؤكدوا بتقاليده العقلانية قيم المجتمع المدنى التى تمسكوا بها وألحوا عليها أكثر من غيرهم.

ومن الواضح أن معرفة أبناء هذه الطوائف باللغات الأجنبية بحكم تعليمهم الطائفى وصلاتهم الباكرة والمستمرة بالثقافات الأجنبية، واشتغال الكثيرين منهم بأعمال الترجمة أو غيرها من الأعمال التى تتطلب تعاملا مباشرا مع الجاليات الأجنبية، كل ذلك وغيره جعل إسهام أبناء هذه الطوائف متميزا فى مجالات الفن القصصى الوليد، سواء بالترجمة المباشرة أو التعريب أو التأليف الخالص.

ويمكن إثبات ذلك بالعودة إلى فهارس الرواية العربية فى القرن التاسع عشر، ابتداء من محاولة محمد يوسف نجم الرائدة فى كتابه (القصة فى الأدب العربى الحديث): (١٨٧٠-١٩١٤) التى صدرت طبعتها الأولى فى القاهرة سنة ١٩٥٠، مرورا بمحاولة عبدالمحسن بدر عن (تطور الرواية العربية فى مصر ١٨٧٠-١٩٣٨) التى ظهرت طبعتها الأولى بالقاهرة فى نهاية سنة ١٩٦٣. وكانت هاتان المحاولتان البداية التى انطلق منها كل من أحمد إبراهيم الهوارى فى عمله التوثيقى المتميز عن (نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر) المنشور بالقاهرة سنة ١٩٧٨، وإبراهيم السعافين فى كتابه عن «تطور الرواية العربية فى بلاد الشام: ١٨٧٠-١٩٦٧) المنشور فى بغداد سنة ١٩٨٠. ولا يبعد عن السياق الذى كتبت فيه الأعمال السابقة الجهد الذى قام به روجر آلان فى دراسته عن (الرواية العربية: مدخل تاريخى ونقدى) التى صدرت طبعتها الأولى بالإنجليزية سنة ١٩٨٢، قبل ست سنوات من حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة ١٩٨٨. وقس على روجر آلان ما قام به صبرى حافظ من جهد فى دراسته عن (تكوّن الخطاب السردى العربى)، وهو أطروحته التى صدرت بالإنجليزية فى لندن سنة ١٩٩٣. وأضف إلى ما سبق ما قام به حمدى السكوت من محاولة جسورة فى عمله التجريبى: (الرواية العربية الحديثة: ببليوجرافيا ومدخل نقدى) الذى أصدره المجلس الأعلى للثقافة بمناسبة ملتقى القاهرة للإبداع الروائى سنة ١٩٩٨. وتؤكد النتيجة المتكررة فى كل محاولة لمراجعة الأعمال السابقة أن ولادة الرواية العربية كانت شامية، علامتها الأولى (غابة الحق) للمرّاش سنة ١٨٦٥، فى موازاة رواية (الهيام فى جنان الشام) لسليم البستانى سنة ١٨٧٠. وقد جاءت هذه العلامة بعد محاولة رفاعة الطهطاوى المصرى تطويع الكتابة النثرية فى سرديات رحلته (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) سنة ١٨٣٤، وهى المحاولة التى مضى بها غير هيّاب أحمد فارس الشدياق الذى لم يتردد فى كسر رقبة بلاغة النثر التقليدى المقيد بزخارفه الجامدة، وذلك لكى يسمح هذا النثر بتدفق الكتابة السردية المنطلقة التى تجلت فى تجربة (الساق على الساق) التى صدرت سنة ١٨٥٥. وهى الكتابة التى يمكن أن نعدها علامة أساسية من علامات الابتداء السردى الذى سرعان ما أصبح رواية.

وبالطبع، يختلف الوضع الروائى فى مصر بالقياس إلى الشام، أو لبنان على وجه التحديد، فالمؤسسون الأوائل للكتابة السردية من الأغلبية المسلمة التى برز منها رفاعة الطهطاوى الذى راد الكتابة السردية العربية كلها، حين فرغ من

(تخليص الإبريز فى تلخيص باريز)، قبل ثلاثة وثلاثين عاما من ترجمته (مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك) ونشرها فى بيروت سنة ١٨٦٧، وقبل تسع وأربعين سنة من إصدار على مبارك روايته (علم الدين) سنة ١٨٨٣، وثلاث وخمسين سنة من نشر عائشة التيمورية روايتها (نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال) سنة ١٨٨٧، وأربع وستين سنة من بداية نشر محمد المويلحى سردياته المقامية التى أطلق عليها عنوان حديث عيسى بن هشام ونشرها فى جريدة «مصباح الشرق» ابتداء من سنة ١٨٩٨.

ولم تكن الأغلبية المسلمة فى مصر شديدة المقاومة أو حادة الرفض فى تقبل قيم المجتمع المدنى، على الأقل بحكم الأسبقية الزمنية فى تجذير قواعده. وفى الوقت نفسه، لم يكن هناك ما يتسبب فى معاناة الأقلية القبطية من تعصب الأغلبية أو من النزعة الطائفية التى أدّت إلى أكثر من حرب أهلية فى لبنان. ولذلك، لم تجد الطليعة الإبداعية لهذه الأقلية ما يحول بينها والتعبير الحر عن نفسها فى المناخ المتسامح نسبيا فى مصر، وهو المناخ الذى جذب إليه الفارين والمهاجرين بسبب صعوبة الوضع فى الشام اعتقاديا أواقتصاديا، وذلك على النحو الذى سمح للأخوين تقلا على سبيل المثال- سليم (١٨٤٩-١٨٩٢) وبشارة (١٨٥٢-١٩٠١) - بتأسيس جريدة «الأهرام» التى صدر عددها الأول فى الخامس من آب (أغسطس) ١٨٧٦، وسمح للدكتور شبلى الشميل (١٨٥٣-١٩١٧) بأن يصدر كتابه عن (فلسفة النشوء والارتقاء) فى مدينة طنطا، إحدى مدن الوجه البحرى فى مصر، سنة ١٨٨٤، وسمح لجرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤) أن يؤسس مجلة «الهلال» فى القاهرة بعد أن أصدر روايته التاريخية الأولى سنة ١٨٩١. وأخيرا، سمح لإسماعيل أدهم (١٩١١-١٩٤٠) أن يكتب فى آب (أغسطس) سنة ١٩٣٧ مقاله المطوّل الذى نشره فى مجلة «الإمام» ووزعه فى كتيب تحت عنوان: «لماذا أنا ملحد؟».

ولا يعنى ذلك أن المناخ الثقافى فى مصر كان ورديا على طول الخط، أو أن تيار التسامح استمر بالقوة نفسها، فالأمثلة الدالة على العكس موجودة، وإنما يعنى أن المناخ الثقافى الذى ارتبط بعمليات التحديث التى سبقت فى مصر، والتى أسهمت فى تأكيد خطى المجتمع المدنى الوليد، أتاح للأقليات المضطهدة فى الشام موئلا أكثر تسامحا، كما أتاح للأقلية المسيحية الوطنية حرية أكثر فى التعبير، وسياقا أكثر تشجيعا على الكتابة والإبداع، ومن ثم الدخول فى معارك لتأكيد قيم المجتمع المدنى. وربما كانت أكثر هذه المعارك أصداء وتأثيرا المعركة التى دارت بين فرح أنطون (١٨٦١-١٩٢٢) من ناحية والشيخ محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) مفتى الديار المصرية وتلميذه الشيخ محمد رشيد رضا (١٨٦٥-١٩٣٥) محرر «المنار» من ناحية ثانية. وكان موضوعها الأصلى العلاقة بين الدين والعلم. وهى المعركة التى اشتعلت بعد ما كتبه فرح أنطون فى مجلة «الجامعة» عن ابن رشد وفلسفته. واستمرت المعركة لشهور، أصدر بعدها فرح أنطون كتابه (ابن رشد وفلسفته) فى الإسكندرية فى مطلع كانون ثان (يناير) سنة ١٩٠٣ قبل ستة أشهر فحسب من صدور روايته الأولى (الدين والعلم والمال).

وأحسب أن ذلك الوضع هو المسؤول عن الدرجة العالية من الجذرية فى كتابات الريادة المسيحية، سواء من حيث التعرض لاختراق حواجز المحرمات الاجتماعية والاعتقادية والتاريخية، ومن ثم وضع المقولات الاجتماعية موضع المساءلة، وتعرية القداسة الكهنوتية عن رجال الدين المسيحى أولا، ومساءلة التاريخ الإسلامى تأكيدا لقيم التمدن المقترنة بقيم التسامح والعقلانية واحترام المغايرة. وأضف إلى ذلك التعرض للعلاقة بين الرجل والمرأة فى إطار تراتب البناء الاجتماعى البطريركى، أو ضمن إطار العلاقة بين الطوائف. وأخيرا، إنزال الحكام من عليائهم بوسائل التمثيلات الكنائية التى تناوش المسكوت عنه لتنطقه، جنبا إلى جنب الدعوة إلى نبذ المعتقدات الدينية فى بعض الأحيان.

هكذا، تجلت النزعة المدنية الجذرية فى الكتابات الحماسية للطليعة من أبناء الأقليات الداعية إلى العلمنة الكاملة للمجتمع المدنى، على نحو ما ظهر بوجه خاص فى كتابات مثقفين راديكاليين من طراز شبلى الشميل وفرح أنطون وغيرهما من الذين كانت كتاباتهم دفاعا عن عقلانية المجتمع المدنى ونقضا لعقلية الاتّباع والتسلط. وبقدر ما وصلت هذه النزعة بين الكتابة الفكرية والكتابة الإبداعية، فى

التفاعل الدال بين كتابة المقالات وكتابة القصة، وجدت هذه النزعة في فن الرواية، تحديدا، النوع الأدبي الأقدر على إنطاق المسكوت عنه في الخطاب الثقافي والاجتماعي العام، والنوع الأجسر في مواجهة القمع وتعرية مشاكل التعصب وتقليم براثن التخلف والجهل. ولذلك، كانت العاصفة الفكرية التي أثارتها رواية فرنسيس المرّاش مع كتاباته، في حلب الستينيات من القرن التاسع عشر، البداية التي انطلقت من سياقاتها المتمردة العاصفة اللاحقة التي أثارها فرح أنطون، في إسكندرية السنوات الأولى من هذا القرن، عندما تتابعت كتاباته الجسورة المدافعة عن حرية العقل المدني في مجلته «الجامعة» التي نشرت رواياته المتتابعة، ابتداء من روايته الأولى (الدين والعلم والمال) التي كانت نتيجة مباشرة لهذه العاصفة.

ومن المنظور نفسه، لا يمكن الفصل بين الدور الإبداعي الذي أدّته الرواية لتجسيد النزعة الجذرية لطليعة الأقليات والدور الموازي الذي أدته – الرواية – تأكيدا لأفكار كاتبات ينتسب عدد دال منهن إلى غير ديانة الأغلبية المسلمة، وإلى علاقات مثاقفة مغايرة في نتائج انفتاحها الاجتماعي، ابتداء من أليس بطرس البستاني بنت المعلم بطرس البستاني منشئ مجلة «الجنان» البيروتية التي سعت إلى جذب قرائها منذ البداية بنشر الروايات والقصص، وشقيقة سليم البستاني الذي نشر روايته (الهيام في جنان الشام) في مجلة أبيه مستهلا بها أعماله القصصية. وقد نشرت أليس البستاني روايتها الأولى والأخيرة في السنة نفسها التي ابتدأ فيها جرجي زيدان منشئ مجلة «الهلال» مشروعه الروائي الكبير الذي تواصل إصداره لثلاثة وعشرين عاما، سعى فيها إلى صياغة تاريخ «التمدن» الإسلامي صياغة روائية من منظور يؤكد معاني التسامح الملازمة لتفاعل الأجناس والأعراق وحوار الثقافات في ذلك التاريخ. وكانت البداية رواية (المملوك الشارد) التي صدرت سنة ١٨٩١، السنة نفسها التي اقتحمت فيها المرأة كتابة الرواية، تحت التأثير المتصاعد لتدافع المد القصصي وتزايد انجذاب القراء والقارئات إلى الفن الذي سرعان ما فرض كاتباته ابتداء من أليس البستاني، مرورا بلبيبة هاشم المارونية، وليس انتهاء بلبيبة ميخائيل صوايا (١٨٧٦–١٩١٦) التي نشرت روايتها (حسناء سالونيك) سنة ١٩٠٩.

وما يقال عن الانفتاح الاجتماعي النسبي في دوائر الأقليات المسيحية يقال بالقدر نفسه عن الانفتاح الثقافي الذي لم يسمح فحسب لأمثال أليس البستاني ولبيبة هاشم بكتابة الرواية، بل سمح لهن بإصدار المجلات التي استهلت حضور الصحافة النسائية المهتمة بالمرأة من ناحية، والمتعاطفة مع فنون القص التي أصبحت محلا لاهتمام المرأة وإشباعا لميولها القرائية من ناحية ثانية. ويبدو، مرة أخرى، أن مناخ التسامح الاجتماعي والديني النسبي في مصر هو المسؤول عن ازدهار الصحافة النسائية فيها بالقياس إلى غيرها، وبخاصة في مدينة الإسكندرية التي كانت المحطة الأولى للمهاجرين الشوام الذين استقروا فيها، وعملوا بها، وانطلقت منها كتاباتهم وصحافتهم. ولنتذكر – في هذا السياق – أن جريدة «الأهرام» بدأت في الإسكندرية، في سياق فرض ازدهار الصحافة النسائية في المدينة التي صدرت منها المجلة النسائية الأولى سنة ١٨٩٢، في العام نفسه الذي صدرت فيه جريدة « الهلال» بالقاهرة، وقبل صدور «جامعة» فرح أنطون نفسها بسبع سنوات.

ويفيد في هذا الصدد ما قاله چوزيف زيدان في كتابه عن (الروائيات العربيات: سنوات التكوين ومابعدها) (الصادر بالإنجليزية عن جامعة نيويورك سنة ١٩٩٥) من أن الكثافة البشرية لسكان مصر، وما تعنيه من ارتفاع نسبة القراء المحتملين بالقياس إلى قراء الشام، كان بمثابة عامل مضاف إلى عامل التسامح في انتشار الكتابة القصصية التي رادتها المرأة غير المسلمة وغير المصرية حتى في الصحافة التي استوعبها سياق التسامح الثقافي. ولو تفحصنا قوائم الصحافة النسائية العربية التي أعدها چوزيف زيدان في ملاحق كتابه، وجدنا أن أغلب المجلات المذكورة في هذه القوائم من مصر لنساء ينتسبن إلى أقليات غير مسلمة أولا، ومهاجرات من الشام ثانيا، وذلك ابتداء من مجلة «الفتاة» التي أصدرتها هند نوفل سنة ١٨٩٢، ومجلة «مرآة الحسناء» التي أنشأتها مريم مظهر سنة ١٨٩٦، و«أنيس الجليس» التي أنشأتها أليكسندرا أفرينو سنة ١٨٩٨، و«العائلة» التي أنشأتها استير مويال في

السنة نفسها، مرورا بمجلة «السيدات والبنات» التى أنشأتها روز أنطون حداد سنة ١٩٠٣، وهى شقيقة فرح أنطون وزوج نقولا حداد، وانتهاء بلبيبة هاشم التى دخلت مجال الكتابة القصصية من قبل مفتتح القرن العشرين بأعوام قليلة، وبرزت بواسطة مجلة «الضياء» التى كان يصدرها أستاذها إبراهيم اليازجى. وكان ذلك قبل أن تصدر مجلتها الخاصة «فتاة الشرق» سنة ١٩٠٦، وتنشر فيها سلسلة «روايات فتاة الشرق» التى كانت هى من أبرز كاتباتها إلى جانب كتّاب وكاتبات من أمثال ندرة ألوف وتوفيق زريق وحليم دموس ونقولا فياض وغيرهم. ويذكر چوزيف زيادة فى كتابه أن لبيبة هاشم كتبت فى «أنيس الجليس» سنة ١٨٩٨، داعية إلى تقبل حضور المرأة فى المجال الثقافى بوجه عام والأدبى بوجه خاص، مستندة فى ذلك إلى ما أخذت تحققه المرأة فى هذا المجال من أول العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

والواقع أن جسارة الخطاب الروائى لأبناء الأقليات هى أبرز جوانبه التى يشد الانتباه منها، أولا، الجرأة فى إنطاق المسكوت عنه من قضايا التعصب الدينى والجمود الاعتقادى وسطوة المؤسسة الدينية التى تعادى التطور وتقاوم التحديث وتتأبى على الانفتاح. وفى هذا المجال على وجه التخصيص تبرز سرديات أحمد فارس الشدياق الباكرة فى كتابه (الساق على الساق فيما هو الفارياق) الذى طبعه على نفقته رافائيل كحلا الدمشقى فى باريس سنة ١٨٥٥، وروايات فرح أنطون المتلاحقة التى تقف فى الصدارة منها روايته الأولى (الدين والعلم والمال) بالقياس إلى (أورشليم الجديدة) و(الوحش الوحش) أو (سياحة فى أرز لبنان).

والأول - الشدياق - ينتسب إلى البداية التى تختلط فيها المقامة بما يشبه القصة القصيرة، لكن فى تتابع زمنى يقارب ما بين المقامات السردية المتتابعة والمحطات الزمنية المتعاقبة لرواية السيرة الذاتية. وليست سرديات (الساق على الساق) باكورة القصة القصيرة من هذا المنظور، وإنما باكورة التتابع السردى الذى يدور حول حياة راوٍ واحد، هو المؤلف المعلن، وفى تعاقب زمنى متصل، يبدأ من ولادة البطل المؤلف إلى نقطة حاسمة فى حياته. وما بين نقطة البداية ونقطة النهاية تتتابع المحطات السردية فيما يشبه تتابع الرحلة، سواء من حيث متواليات تنقل البطل عبر محطات الزمن الكرونولوچى أو تحوله عبر متواليات الزمن الشعورى، أو تنقله عبر أقاليم المكان فى مدى الرحلة التى تنتقل ما بين الشام ومصر ومالطة وتونس وإنجلترا وفرنسا..إلخ.

والثانى - فرح أنطون - ينتسب إلى وعى أكثر تمثيلا لتقنيات فن الرواية، وأكثر إدراكا لأهمية هذا الفن وتأثيره فى علاقات الحياة الثقافية والاجتماعية والاعتقادية. ولذلك يؤكد فى مقدمة روايته (الدين والعلم والمال) أن من وظائف فن الرواية «الإفادة ونشر المبادئ والأفكار». ويتأسّى فى ذلك بأعمال المؤلفين الأوربيين الذى عرفهم، وقرأ لهم، من أمثال تولستوى وزولا وكيبلنج وغيرهم من الذين لم يروا فى وضع الروايات أو تأليفها حِطّةً وضَعَةً كما يقول، بل اعتبر كل واحد منهم الرواية «منبرا ينشر منه آراءه وأفكاره بطريقة تبلغها إلى أذهان القراء بسهولة». ونحن فى الشرق - فيما يقول فرح أنطون - محرومون من هذه الطريقة التى لابد من استغلالها لمناوشة الأصل الذى تتفرع منه كل قضايا «المسألة الاجتماعية» وهو التعصب.

- ٢ -

وتتجلى جسارة الخطاب السردى من كتاب (الساق على الساق) فى سخريته التى تعمل على مستويين غير منفصلين، يفضى كل منهما إلى الآخر، فى دائرة السخرية التى كانت ولا تزال الأداة اللغوية الحاسمة التى تناوش بها بلاغة المقموعين محرمات المجتمع المحافظ الذى يعتصم بثقافته التقليدية الجامدة ولغتها المثقلة بزخارفها الاتباعية. وتبدأ لوامع هذه السخرية من دلالتى العنوان نفسه: «الساق على الساق فيما هو الفارياق». ودلالة وضع «الساق على الساق» قرينة جلسة مغايرة، ليست مسترخية أو مذعنة أو تابعة، تنبئ عن اعتداد صاحبها بنفسه، واستعداده الذى سرعان ما يظهر لوضع كل شئ موضع المساءلة، مناوشا بسخريته كل ما مر به، وكل ما عاناه حياتيا وفكريا، حتى يصل إلى ما أصبح عليه، وما غدا معه قادرا على نقض ما لا يقدر غيره على نقضه. والدلالة الثانية فى العنوان تصل بين الخارج والداخل أو الذاتى والموضوعى، فترد وضع الساق

على كشف حقيقة الفارياق. أما «الفارياق» فتركيب مزجي، يختصر كلمتي «فارس» و«الشدياق» معا، ويضم الأحرف الثلاثة الأولى من الكلمة الأولى (فار) على الأحرف الثلاثة الأخيرة من الكلمة الثانية (ياق) ليجعل منهما اسم العلم الذي يضع «الساق على الساق» ليتحدث عن هويته، أقصد الهوية التي يومئ إليها العنوان بالاسم الموصول «ما» المتصل بالضمير المنفصل «هو» في إشارة إلى ما يتمايز به «الفارياق» أو يتعرف به، وذلك من حيث هو محصلة لما مر به من تجارب ومحن وأحداث، وما قام به هو من مغامرات. ومن هذا المنظور فكتابة « الساق على الساق» كتابة اكتشاف هوية «الفارياق» الذى تنقل بين البلدان والثقافات والديانات، بما فرض عليه أن يطرح سؤال هويته على صورته التى هى إياه فى مرآة استرجاعه كل ما مر به، والتى هى أداته فى السخرية من كل ما عانى منه.

والبداية والنهاية فى هذه المعاناة هى الممارسات الجامدة والتقاليد المتحجرة وأشكال التعصب غير الإنسانى التى انتهى إليها تعصب رجال الدين المسيحى الذى بدأ منه «الفارياق» وهجره إلى غيره، أولا بسبب ظلم القائمين عليه، بحثا عن التسامح، واحترام المخالفة، وتشجيع الاجتهاد، والاحتكام إلى العقل فى كل الأمور والأحوال. ولذلك تمتلئ أقسام الكتاب، خصوصا فى أجزائه الأولى، بالسخرية العنيفة من ظلم رؤساء الموارنة، والرهبان، ونفاق القساوسة وسوء أخلاقهم. وتتنوع الحكايات الساخرة التى تناوش رؤساء الدين الكاثوليك، وتشن الهجوم على صغارهم صراحة، وعلى كبارهم مواربة، موضحة الفارق بين صغار الكاثوليك وكبارهم من ناحية والبروتستانت من ناحية مقابلة. والمقارنة مقصود بها نوع من التبرير الشعورى المضمر للانصراف عن العقيدة الأولى إلى الثانية، سواء فى حالة الشدياق أو حالة أخيه الذى سبقه، وعانى الاضطهاد حتى الموت.

ولا يخلو الأمر فى هذا الجانب من توريات، أو رموز، خصوصا حين يتعلق الأمر بالكبار الذين لا يهجون صراحة، فالمطران الكاثوليكى، مثلا، أو مطران المطارنة المارونيين هو «الضوطار» الذى يدخل السوق بلا رأسمال فيحتال للربح. والبروتستانت هم «الخرجيون». وعندما يهدد المطران الأكبر (الضوطار) الفارياق، فإنه يهدده بشيخ السوق (أى بابا روما) فينكر الفارياق سلطته، ويفر هاربا إلى رئيس البروتستانت (الخرجى) الذى يحميه من المطران، وينقذه من أيدى مطارديه بإرساله إلى جزيرة الملوط (مالطة) استئمانا له. ولا يتوقف الأمر فى هذا الجانب من التسمية الرمزية على الشخصيات الدينية، وإنما يجمع بينها وغيرها من الشخصيات التى نالها هجاء الشدياق أو ناوشتها سخريته، فهناك «قيعار قيعر» وهو أحد المتفيهقين الذين قابلهم الشدياق فى الإسكندرية، و«الخواجا ينصر» وهو «الشاعر المفلق من النصارى» الذى وقف إلى جانب الشدياق فى مصر، و«ذاهول بن غافول» الذى كان رئيس مطبعة الإرسالية، و«بعير بيعر» هو الأمير حيدر الشهابى فيما قال دارسو الشدياق، متابعين فى ذلك مارون عبود. وكل هذه التسميات الرمزية – وغيرها من أمثالها – كنايات دالة على أصحابها، من حيث تجسيد كل منها للصفة التى يتميز بها الشخص المهجو فى دائرة التمثيل الكنائى (الأليجورى) الذى يشير بالصفة إلى موصوفها على سبيل التضمن أواللزوم.

ويسهل جدا على من يقرأ (الساق على الساق) ملاحظة ارتفاع درجة السخرية عندما يتعلق الأمر برجال الدين الموارنة. وفى هذا الجانب، تحديدا، يبدو أن الشدياق لم ينس التعذيب الذى مُورِس على أخيه أسعد، الأمر الذى يدفعه إلى أن يروى قصةَ هذا الأخ الذى سجن فى قنوبين، وعُذِّب حتى الموت، مقارنا بين شناعة بطرك الموارنة وسماحة بقية الطوائف الشرقية والغربية من كل دين. ويخاطب المتعصبين من رجال الدين الذين عذبوا أخاه إلى أن مات بقوله:

> أودعتموه السجن فى داركم الوزيرية بقنوبين نحو ست سنين. وبعد أن أذقتموه جميع ضروب الذل والهوان والبؤس والضنك – فى صومعة صغيرة لزمها فلم يكن يخرج منها إلى موضع يبصر فيه النور أو يستنشق الهواء اللذين يمن بهما الخالق على الأبرار والفجار من عباده– قضى نحبه. وما كان سجنكم له إلا لمخالفته فى أشياء لا تقتضى عذاباً ولا عتاباً. وما كان لكم

عليه من سلطان دينى ولا مدنى. أما الدين فإن المسيح ورسله لم يأمروا بسجن من كان يخالف كلامهم وإنما كانوا يعتزلونهم فقط. ولو كان دين النصارى نشأ على هذه القساوة الوحشية التى اتصفتم بها الآن أنتم رعاة التائهين وهداة الضالين لما آمن به أحد، إذ لا أحد من الناس يصبو إلا إذا كان يرى الدين الذى خرج إليه خيراً من الذى خرج منه. وكل إنسان فى الدنيا يعلم أن السجن والتجويع والإذلال والتوعد والتأويق والتشنيع ليس من الخير فى شئ. وناهيك أن المسيح ورسله أقرّوا ذوى السيادة على سيادتهم وإمرتهم. ولم يكن دأبهم إلا الحض على مكارم الأخلاق والأمر بالبر والدعة والسلم والأناة والحلم، فإنها هى المراد من كل دين عرف بين الناس.

وأما المدنى فلأن أخى أسعد لم يأت منكرا ولا ارتكب خيانة فى حق جاره أو أميره أو فى حق الدولة. ولو فعل ذلك لوجب محاكمته لدى حاكم شرعى. فإساءة البطرك إليه إنما هى إساءة إلى ذات مولانا السلطان. لأننا جميعا عبيد له مستأمنون فى أمانه وحكمه. وكلنا فى الحقوق سواء، إذ البطرك ليس له حق فى أن يخطف من بيتى درهماً واحداً لو شاءه فأنى له أن يخطف الأرواح. وهَبْ أن أخى جادل فى الدين وناظَرَ وقال إنكم على ضلال فليس لكم أن تميتوه بسبب هذا. وإنما كان يجب عليكم أن تنقضوا أدلته وتدحضوا حجته بالكلام أو الكتابة إذا أنزلتموه منزلة عالم تخشون تبعته. وإلا فكان الأولى لكم أن تنفوه من البلاد كما كان هو يطلب ذلك. بل أصررتم على عتوكم فى تنكيله وزعمتم أن فراره من داركم مرة لنجاة نفسه كان زيادة فى جنايته وجريرته فزدتم تجبرا عليه وظلما. وكأنى بكم معاشر السفهاء تقولون إن إهلاك نفس واحدة لسلامة نفوس كثيرة محمدة يندب إليها. ولكن لو كان لكم بصيرة ورشد لعلمتم أن الاضطهاد والإجبار على شئ لا يزيد المضطهد وشيعته إلا كَلَفًا بما اضطهد عليه. ولاسيما إذا علم من نفسه أنه على الحق، وأن خصمه القاهر له على ضلال.

وقد آثرت نقل هذا النص على طوله لأنه يوضح عقلانية الشدياق من ناحية، وانحيازه إلى المجتمع المدنى والسلطة المدنية من ناحية ثانية، فهو يؤكد أهمية المجادلة بالتى هى أحسن، والطبيعة السمحة للدين، ويرفض إجبار الناس على اعتناق أى نوع من الفكر أو المعتقدات بالتعذيب، فليس لرجال الدين سوى الحض على مكارم الأخلاق والأمر بالمعروف. ويؤكد، فى الوقت نفسه، أنه لا سلطة لرجال الدين فى الدولة المدنية، ما ظل لها حاكم شرعى، وما ظل لها قانون يعمل به المواطنون الموصولون بعقد اجتماعى بالدرجة الأولى. ويعنى ذلك أنه لا ميزة لرجال الدين أو تميز على غيرهم من المواطنين، فالكل سواء فى الحقوق المدنية التى لا تميز رجل دين عن رجل شرطة أو رجل حرفة من الحرف أو العكس.

وتدور كلمات الشدياق كلها فى النص السابق حول أصل الكارثة الذى لا تصرح به، وهو التعصب المسؤول عن مقتل أخيه، والذى دفع الشدياق إلى التخلى عن دينه بعد أن لم ير التسامح من رجاله. وكلمات الشدياق عن النور والهواء اللذين يبيحهما الخالق للأبرار والفجار من عباده إشارة إلى رحمة الله التى تسع كل كائناته، وعلامة على التسامح الذى سوف نسمعه كثيرا عند فرح أنطون، خصوصا بعد أن اصطدم فرح أنطون بالتعصب الذى أبداه محمد رشيد رضا فى مناظرته له. وكان مطلب «التسامح» ما بين الشدياق وفرح أنطون مطلبا يتصل بمبدأ أساسى من مبادئ المجتمع المدنى، مبدأ تتجسد به الأخلاق التى لابد أن يتجمل بها الإنسان فى التعامل مع كل ما لا يوافق عليه، وذلك ليتقبل حضور المختلف بوصفه أمرا طبيعيا فى المجتمع المدنى الذى يحترم حق الاختلاف. والتطبيق العملى لهذا المبدأ يعنى أن الإنسان لا يجب أن يدين أخاه الإنسان – أو يضطهده، أو يعذبه – على أساس من تأويل دينى مغاير، أو معتقد دينى

مخالف، لأن الدين علاقة مخصوصة بين العبد وربه. وإذا كان الله سبحانه وتعالى يشرق بشمسه على الأشرار والأخيار، ولا يمايز بين الأبرار والفجار من عباده فى النور والهواء، فيجب على مخلوقات الله أن تتشبه به، ولا تقمع غيرها لكون هذا الغير مخالفا فى الاعتقاد.

ولا يكتفى الشدياق بتأكيد معانى التسامح من هذا المنظور، بل يجاوزها إلى غيرها، خصوصا حين يستسلم إلى جرحه الخاص الذى نتج عن موت أخيه. وكان من الطبيعى - عندما تتزايد عليه الآلام - أن يصب غضبه على قتلة أخيه، وأن يسقط الخاص على العام، والجزء على الكل، فيشمل بغضبه الكاثوليكية كلها، انطلاقا من تجربته الخاصة التى علمته أن لا أحد يخرج على دينه أو يهجر معتقده إلا إذا كان الدين الذى خرج إليه أو المعتقد الذى أقبل عليه خيرا من الذى طرحه وراءه. وليس من المستغرب - والأمر كذلك - أن يكون هجوم الشدياق على رجال الدين مرتبطا بتجارب عاناها فعلا، فحكاياته التى يحكيها هى أحداث عاينها وشخصيات عاشرها وعرفها، ولذلك فهى حكايات حية، مستوفزة، يرويها الشدياق من منظوره هو، وذلك بحكم علاقتها - من حيث هى أحداث وشخصيات - بالفارياق أو علاقة الفارياق بها، فى الدائرة التى تحدد الهوية الرافضة ومبررات رفضها وأسباب سخريتها.

وتحدد هذه الدائرة - فيما تحدد - الدوافع التى دفعت الشدياق إلى صياغة الحكاية الرمزية التى يشير بها إلى ثورة البروتستانت (الخرجيين) على الكاثوليك (السوقيين)، خصوصا بعد أن احتكر الكاثوليك المعرفة الدينية، وحرموا الاجتهاد المخالف لهم، وهددوا الشاكين، فانفجر المقموعون بعد طول كبت، وعقدوا مجلسا ثوريا أعلنوا فيه انفصالهم واستقلالهم بأمورهم، ثم اتخذوا لهم شيعة وأخدانا وأصحابا وأعوانا، وفكوا من الأغلال المفروضة ما أمال إليهم كثيرا من الناس. ونشروا أفكارهم فى البلاد واستعملوا وسائل مختلفة من غير أن يكون لهم «شيخ سوق» (بابا) خاص بهم.

وقالوا للناس: هاؤكم الدفتر الأنور، والدستور الأكبر، فلا تشتروا منا إلا على مقتضى تسعيرة، ولا تذهبوا إلى شيخ السوق فإنه هالك من غروره، فرضى الناس بما اشترطه هؤلاء على أنفسهم، وانفصلوا عن الشيخ المذكور وعن حزبه .

ولكن لا يمضى الشدياق فى الإشادة بثورة البروتستانت إلى النهاية، بالقياس إلى الكاثوليك، فسرعان ما يشير إلى أن كل حزب من الحزبين صار:

يُكذِّبُ حريفه، ويسوئ عليه، ويخطئه، ويسفهه، ويُحَمِّقه، ويفنّده، ويحرّفه، ويلعنه، ويكفّره، ويؤثّمه، ويفسّقه.

وأتصور أن نفور الشدياق من لغة التكفير وعواقب التعصب هو ما دفع به إلى التوقف - فى حديثه عن مصر - على العلاقة بين الأقباط والمسلمين، وكيف أن المصريين لا يعرفون الطائفية البغيضة، وأن لكل نوع من الناس عندهم إكرامًا يليق به، سواء كان من النصارى أو غيرهم، وربما خاطبوهم بقولهم: يا سيدى، ولا يستنكفون من زيارتهم ومخالطتهم ومعاشرتهم، خلافا لعادة المسلمين فى الديار الشامية. وبذلك لهم الفضل على غيرهم فيما يقول الشدياق الذى يرى أن هذه المزية - وهى حسن الخلق ورقة الطبع - أمر مركوز فى جميع أهل مصر، كما أن «لعامتهم مخالَقَةً ومجاملة». ولا ينفصل هذا النوع من التسامح الدينى عن التسامح الاجتماعى الذى ينفتح على المغاير والمختلف، فيحسن إلى الغريب ما لم يظهر العداء، فمصر هى البلد التى «يجد بها الغريب ملهى وسكنا، وينسى عندها أهلا ووطنا». وأهلها لا يخلطون بين الأشياء، فالعالم عندهم عالم، والفقيه فقيه، والشاعر شاعر، والفاسق فاسق، والفاجر فاجر، ولذلك انتشر مدح علمائهم فى الآفاق، خصوصا لما بهم من لين الجانب ورقة الطبع وخفض الجناح لمن يجتهد اجتهادا يخالف اجتهادهم.

ويمكن لنا فى هذا السياق أن نفهم نفور الشدياق من الرهبان الذين يوجد بينهم من الخصام والطعن والحقد ما لا يوجد عند غيرهم، ورئيسهم لا يزال يحاول إذلالهم وإخضاعهم له، وهم لا يزالون شاكين منه: «فانظر إلى هؤلاء العُبَّاد من العِباد فإنك لا ترى فيهم إلا خبيثا منافقا، أو

جاهلا مائقا، وندر وجود الصالح بينهم. أما العلم فهو محرم عليهم كلهم». ويؤكد الشدياق أن هؤلاء الرهبان لا يعرفون شيئا من الدنيا سوى التقشف والرثاثة. «وناهيك دليلا على جهلهم أنى سألت أشدهم تحمسا أن يعيرنى القاموس فظنه الجاموص. وآخر ظنه الكابوس. وآخر القاموص». وجهل هؤلاء الرهبان مسيء إلى ترهبنهم بل هو نقض له، لأن دين الجاهل عند الله ليس بشئ فيما يقول الشدياق الذى يسرد قصصا متنوعة من نوادر هؤلاء الرهبان والقسس، يهدف منها إلى السخرية منهم وهجاء ما اعتادوا عليه من تقليد جامد واتّباع أبله.

ولا أشك فى أن تمرد الشدياق على المعتقدات الجامدة لعصره، وهجومه الشديد على ممارسات التعصب التى أودت بحياة أخيه، ونفوره من جهل الرهبان ونفاقهم، هى أوجه لا تنفصل عن أوجه التمرد على الأساليب اللغوية القديمة، والمحاولات المتصلة لكسر رقبة البلاغة المثقلة بزخارف البديع، ومن ثم المحاكاة الساخرة لطريقة المقامات، والتهكم على أساليبها اللغوية التى تميز بها كاتب مثل الحريرى. ولم يكن ذلك عن عجز فى اللغة أو عدم معرفة بها، وإنما كان عن اقتدار لغوى لم يكن الشدياق يخفيه، بل كان يباهى به ليثبت أن علمه باللغة يفوق علم القدماء الذين ما كان يحب طرائقهم التقليدية الجامدة. ولذلك ترك لنفسه العنان فى الكتابة السردية المنطلقة، وأباح لنفسه الكتابة فى الموضوعات التى ما كانت من جنس ما يكتب، وبأسلوب لم يكن من جنس ما هو متوارث. ولذلك يقطع حديثه عن النساء،مثلا، بقوله:

> إذا تعنت علىّ أحد بكون عبارتى غير بليغة، أى غير متبلة بتوابل التجنيس والاستعارات والكنايات، فأقول له: إنى لما تقيّدت بخدمة جنابه فى إنشاء هذا المؤلف لم يكن يخطر ببالى التفتازانى والسكاكى والآمدى والواحدى والزمخشرى والبستى وابن المعتز وابن النبيه وابن نباته، وإنما كانت خواطرى كلها مشتغلة بوصف الجمال، ولسانى مقيد بالإطراء على من أنعم الله تعالى عليه بهذه النعمة الجزيلة، وبغبطة من خوّله عزّ وجل عزة الحسن، وبرثاء من حرمه منه. وفى ذلك شاغل عن غيره. على أنى أرجو أن فى مجرد وصف الجمال من الطلاوة والرونق والزخرفة ما يغنى عن تلك المحسنات استغناء الحسناء عن الحلى، ولذلك يقال لها غانية. وبعد، فإنى علمت بالتجربة أن هذه المحسنات البديعية، التى يتهور فيها المؤلفون، كثيرا ما تشغل القارئ بظاهر اللفظ عن النظر فى باطن المعنى.

ولافت للانتباه نبرة السخرية الظاهرة فى عبارات الشدياق، السخرية التى تبدأ من القارئ نفسه: «إنى لما تقيدت بخدمة جنابه»، والتى تمضى إلى أعلام التراث الذى اتبعه اللاحقون بغير إحسان، والتى لا يفلت منها الكاتب نفسه، فالشدياق لم يدع شيئا فى كتابه إلا قرّعه بالسخرية، ابتداء من مولده الذى كان «فى طالع نحس النحوس، والعقرب شائلة بذنبها إلى الجدى أو التيس، والسرطان ماشٍ على قرن الثور». لكن هذا الساخر، أبدا، تعلم من الطبيعة أن جمالها أفضل من جمال الصنعة، وأن بساطتها تدفعنا إلى تصويرها بما هو من جنسها، كما أن تدفق الحياة بحلوها ومرها يدفع إلى تدفق طرائق التعبير عنها فى تباين أحوالها. ولذلك يقول الشدياق:

> السجع للمؤلف كالرجل من خشب للماشى فينبغى لى أن لا أتوكأ عليه فى جميع طرق التعبير لئلا تضيق بى مذاهبه، أو يرمينى فى ورطة لا مناص لى منها. ولقد رأيت أن كلفة السجع أشد من كلفة النظم، فإنه لا يشترط فى أبيات القصيدة من الارتباط والمناسبة ما يشترط فى الفقر المسجعة. وكثيرا ما ترى الساجع قد دارت به القافية عن طريقه التى سلك فيها حتى تبلغه إلى ما لم يكن يرتضيه لو كان غير متقيد بها. والغرض هنا أن نغزل قصتنا على وجه سائغ لأى قارئ كان. ومن أحب أن يسمع الكلام له مسجعا مقفى ومرشحا بالاستعارات ومحسنا بالكنايات فعليه بمقامات الحريرى أو بالنوابغ للزمخشرى.

وانتباه الشدياق إلى القارئ في النص السابق نموذج من اهتمامه بالقارئ بوجه عام في سردياته، فهي سرديات تحتفي بالقارئ احتفاءً دالا، وتخاطبه خطابا لافتا، مبرزة حضوره المضمر والمعلن في النص بما يجعله عنصرا من عناصره التكوينية، خصوصا من الزاوية التي يُنزل بها النص هذا القارئ منازل تجمع ما بين منزلة المُخَاطَب والمُحاور والمستمع والصديق والتلميذ..إلخ. وأيا كانت المنزلة التي يتنزلها القارئ، فإن إلحاح الكتابة عليه يكشف عن بعض دوافع الشدياق إلى الكتابة السردية المتدفقة التي سعت إلى مخاطبة أكبر عدد من القراء.

وفكرة «غزل القص على وجه سائغ» في النص السابق تعنى بساطة الأسلوب، وتنوع مستوياته التي تتجاوب وتباين شخصيات القص واختلاف أحداثه. و«الإساغة» من مصطلحات البلاغة التي تعنى سهولة المدخل الناجمة عن سلاسة الكلمات واستواء السبك، وخلو الأسلوب من المعاظلة والغريب الذي يوقف القارئ ويصرف انتباهه عن القص نفسه. و«القارئ» الذي يتوجه إليه الشدياق هو القارئ العام، أو «أى قارئ كان» من غير تمييز في المستوى التعليمي أو الهوية الجنسية أو العرقية. يقصد الشدياق إلى القارئ الذى يريد أن يصل إليه في كل مكان، وعلى كل مستويات الثقافة التي تعنى تعدد أنواع القراء. وقد صاغ الشدياق نفسه هذا الهدف بوصفه الشعرى لكتابه على النحو التالي:

هذا كتابي للظريف ظريفا
طلق اللسان وللسخيف سخيفا
أودعته كَلِما وألفاظا حلَتْ
حشوته نُقطا زهتْ وحروفا
وبداهة وفكاهة ونزاهة
وخلاعة وقناعة وعزوفا
كالجسم فيه غير عضو، تعشق الـ
ـمستور منه، وتحمد المكشوفا

وبقدر ما تدل الأبيات على تباين أساليب كتاب الشدياق، وعلى تنوع أشكال القارئ المضمر وأنواعه فيه، فإنها تدل على تباين مستويات الخطاب اللغوى وتباين الموضوعات بتباين مستويات القراء، وذلك بالقدر الذى تدل على وحدة الكتاب القائمة على التنوع. أعنى الوحدة التي تضم المؤتلف إلى المختلف، وتصل ما بين الظاهر والباطن، وتغرى بما تعلنه للكشف عن ما لا تعلنه، بل تعشق المستور والمسكوت عنه وتراوغهما إلى أن تنطقهما على سبيل المجاز والكناية. ومقصدها الذى لا يتغير في ذلك هو تنوير القارئ الذى لابد من تعليمه السخرية من التصنع اللغوى الذى ورثه السرد عن أمثال الحريرى.

ولا يخص الشدياق بسخريته الحريرى وحده، بل يقلده تقليد التهكم، ويصوغ بعض مقامات ساخرة من قالب المقامات نفسها، بطلها « الهارس بن هثام» الذى هو سخرية لفظية من «الحارث بن همام» الذى يروى نوادر أبي زيد السروجي في مقامات الحريرى. وكلمة «الهارس» على وزن كلمة «الحارث». لكن الأولى تتصل بالهرث والدق، من قولهم هَرَسَ الطعامَ: أكله أكلا شديدا، وهَرَسَ الشئ دقَّه دقا عنيفا، فالهارس هو الآكل (المفجوع) الذى يدق الأشياء ويهرسها فلا يبقى على تماسكها، ولا يترك شيئا على ما هو عليه. ولا يختلف «الهارث» في ذلك عن أبيه «هثام» فاسم الأب من هَثَمَ الشئ هثْما بمعنى دقَّه حتى السحق. وما يريده «الفارياق» من «الهارث بن هثام» هو دق الأشياء حتى السحق، وتدمير كل ما يبدو عائقا للحركة الحرة للساق على الساق، أو الفكر الحر للعقل الذى تمرد على كل قديم جامد، ابتداء من اللغة وانتهاء بالمعتقدات، أو العكس.

وعندما يقص «الهارس بن هثام» فإنه يقص القص الذى يراد به السخرية من اللغة القديمة، والكائنات والمعتقدات المتخشبة كاللغة المتحجرة. لا يقصد الشدياق من ذلك في اللغة – تخصيصا – إلا إلى تشجيع كتابة السرد المتحررة من القيود اللغوية الباهظة للمقامات القديمة، ولا يريد سوى «الكلام الذى يتدفق بالمعاني». ولذلك يخلط ما بين الجد والهزل، ويتنقل بين الأساليب، ولا يلزم نفسه بنفس واحد في الكتاب، وإنما يستقبل ما تستحسنه النفس. ويجمع ما بين الوصف السردى والحوار، بل لا يتردد في الحكاية بالعامية تأكيدا

لمقتضيات واقعية القص. ومن عادة أمثاله من المؤلفين، فيما يقول، أن يقهقروا أحيانا، ويطفروا فوق مدة من الزمان، ويلفّقوا واقعة جرت قبلها بأخرى بعدها، لا يحول بينهم وحريتهم فى الكتابة إلا استسلامهم للتقاليد الجامدة التى تفضى إلى جمود اللغة وتعصب العقول التى تعبر بها.

- ٣ -

وإذا كان الاضطهاد الدينى الذى أفضى إلى موت الأخ هو النواة التى انطلقت منها سرديات الشدياق الذى اختفى وراء قناع الفارياق، فيما يشبه قص السيرة الذاتية فى تنقلها مع البطل من النشأة إلى النهاية التى يبدأ منها زمن السرد الذى يسترجع الماضى، فإن التعصب هو النواة التى بدأت منها رواية فرح أنطون (الدين والعلم والمال). أقصد إلى التعصب الذى ظهر فى رد الفعل العنيف الذى اتخذه محمد رشيد رضا فى مجلته «المنار» عندما كتب فرح أنطون دراسته عن «فلسفة ابن رشد» فى مجلة «الجامعة» فلم يكتف محمد رشيد رضا بالتهجم عليه، بل دفع الإمام محمد عبده إلى مناظرته حول العلاقة بين الدين والعلم، وأهمية استبدال الدولة المدنية بالدولة الدينية. وأتصور أن هذه المناظرة كانت الدافع المباشر وراء كتابة فرح أنطون روايته التمثيلية (الأليجورية) التى أراد بها تأكيد مفهوم «التسامح» من ناحية، والتمثيل على أفكاره عن أهمية التصالح بين ممثلى الدين والعلم والمال من ناحية ثانية.

وكان فرح أنطون ينطلق فى ذلك من حلم شاعرى، يتطلع إلى نوع من اليوتوبيا التى تختفى فيها ألوان التعارض والصراع والتضاد بين كل من العلم والدين والمال، فيعم السلام الذى تتصاعد فيه خطى التقدم الواعد، جنبا إلى جنب قيم الحرية والعدل الاجتماعى. ولذلك يجعل من بطل روايته فناناً حالماً، وعالماً مفكراً، وصاحب رؤية مستقبلية تفتش عن الكمال الممكن الوجود. وقد درس هذا البطل علوم المتقدمين والمتأخرين، ووقف على المبادئ القديمة والحديثة، وطلب ضالته بينها بغير فائدة، فلا المدنيات القديمة أعجبته لأن حقوق الضعفاء ظلت مهضومة فيها، ولا المدنيات الحديثة أرضته لأنها جعلت الحياة عراكا هائلا بين الناس. وأخيرا، وجد فى الفن خلاصه، وعثر فى فن الرسم بوجه خاص على ما يصوغ رؤاه عن المستقبل، فحقق شهرة عظيمة بين أقرانه. لكنه لم يقتنع بهذه الشهرة، وأخذ يجوب العالم باحثا عن مجلى جديد من مجالى ما كان يسميه مؤرخو اليونان العصر الذهبى.

والحلم والجمال أهم سمتين من سمات هذا العصر الذهبى. الأولى قرينة قيمة التسامح التى حاول فرح أنطون تأكيدها بواسطة روايته، والثانية هى القيمة الناتجة عن تحقق القيمة الأولى. ولذلك يطلق فرح أنطون على بطل روايته اسم «حليم» تأكيدا اسميا لصفاته، وإبرازا دلاليا لحضوره الرمزى، فهو بطل يستبدل الحلم بالجهل، والتسامح بالتعصب، وحلمه مقترن برؤيته الجمالية إلى العالم من حيث هو فنان. وحين يحاول الهروب من أسئلة الفضوليين، والتنكر وراء شخصية مستعارة، يختار لنفسه اسم «جميل» الذى تفضى دلالته إلى عالم الجمال، وتدل على صنف ذلك الحليم الذى لا يرى فى العالم إلا ما يؤكد شعوره الجمالى، ويؤرقه ما يراه فى هذا العالم من قبح الصراع البشرى الذى يقضى على جمال الحلم.

وحين يختار «حليم» الرحيل إلى المدن الثلاث، مدينة الدين ومدينة العلم ومدينة المال، فإنه يفعل ذلك بحثا عن بداية يحقق بها حلمه عن جنة أرضية. وقد شجعه على ذلك ما سمعه عن ما حققته كل مدينة من هذه المدن من إنجازات باهرة وتقدم فريد. وقد انفردت كل مدينة بما يخص أهلها، ويعود عليهم دون غيرهم، فجمعت مدينة الدين كل من لا يرى شيئا فى الكون سواه، وضمت مدينة العلم كل من يرى فى العلم مفتاحا وحيداً لحل مشكلات الوجود، ووصلت مدينة المال بين الذين آمنوا بأن الثروة هى عصب الحياة. ولكن كان فى حرص كل مدينة على استقلالها وحدها بما لديها، ونبذها لما عند غيرها، أول الانقسام الذى كان بداية الخطر. وقد تزايد هذا الخطر شيئا فشيئا نتيجة إسراف كل مدينة فى التباعد عن غيرها والانغلاق على نفسها. وكانت النتيجة أن انقلبت العلاقة بينها من الحوار إلى النزاع، ومن مجاورة الأقرباء إلى منازلة الأعداء، خصوصا بعد أن تعصبت كل مدينة لرأيها، ورأت فى طريقتها وحدها الطريقة التى لا يأتيها الباطل من فوقها أو تحتها.

وقد دفعت الغاية من التمثيل الروائى بالبطل الجوال بين المذاهب والأقطار، فى بحثه عن جنة أرضيـة، فى هذه المدن فى اللحظة التى كانت بداية النهاية الفاجعة. أقصد إلى اللحظة التى تتجاور فيها الأضداد، ويتأهب كل شئ لأن ينقلب إلى نقيضه. ولذلك بدل أن يرى حليم الحياة الوردية الحالمة، شهد تخلق العاصفة، واستغرقه منظرها الذى أخذ يتزايد فى العتمة شيئاً فشيئاً، إلى أن اختفت علامات العصر الذهبى، وحل محلها الدمار نتيجة الصراع الذى أهاجه التعصب حين غاب التسامح عن المدن الثلاث.

والواقع أن كارثة المدن الثلاث بدأت حين أنكرت كل مدينة منها مبدأ التسامح، وتسلحت كل طائفة بعنادها فى مواجهة الطائفة المقابلة، وذلك على النحو الذى اقترن بالنفور من الاختلاف، والإلحاح على المشابهة، والعداء للخروج على الجماعة. وبدل الوحدة السمحة للتنوع الذى لم يفرق بين أبناء المدن الثلاث فى بداية حياة كل منها، انفردت كل مدينة بما لديها، ونظرت إلى المختلف نظرة الكره، فكانت بذرة الدمار التى أودت بالمدن الثلاث جميعا. وكالعادة، كانت الثروة أصل الفساد، وكان عناد المستغلين من أصحاب رأس المال فى تجاهل المطالب العادلة لعمالهم الشرارة الأولى فى ازدياد السخط الذى تحول إلى بركان، وتحولت الشرارة إلى نار متوهجة بسبب تحالف تجار الأديان وكبار المستغلين.

ويقف حليم المصور على أطلال هذه المدن بعد أن أحالها التعصب إلى ساحة قتال، وانقلب بها التسلط فى الرأى إلى أطلال دارسة. إذ لم تكسب مدينة واحدة من المدن الثلاث شيئا فى حربها مع غيرها، فالخراب هو النهاية الحتمية للتعصب الذى لابد أن يقضى على الجميع، والتبعة واقعة على الجميع بلا استثناء فيما همس الشيخ الرئيس لابنته قبل أن يودع الحياة، كأنه يلقى بالدرس الذى يهدف إليه التمثيل الكنائى فى الرواية، وهو الدمار الذى يفضى إليه التعصب إذا تسلط على العقول. ولذلك يرى حليم فى مصير هذه المدن مثالا دالا على غيره، وأمثولة عن ضرورة التسامح، وبشارة بنهاية كل المدن أو الدول أو الطوائف أو الاتجاهات التى تستبدل التعصب بالتسامح، والتنافر بالتعاون، والعداء بالإخاء.

ولكن كان لابد من وجود بعض الناجين، على الأقل لكى يكتمل الهدف التعليمى من التمثيل الروائى، وتكون فى نجاة من نجا - كما فى فناء من فنى - عظة وعبرة. هكذا، يتباعد عن الدمار كل من حليم عاشق الجمال والفتيات الجميلات اللائى كن تجسيداً للجمال. ويرجع سبب نجاة حليم ومن معه إلى خلوهم من جرثومة التعصب وعمران قلوبهم بالتسامح الذى امتزج بالمحبة، الأمر الذى كان فيه خلاصهم ونجاتهم من الجحيم الذى تعرّض له غيرهم. ولا يخلو مغزى هذه النهاية من المعنى التعليمى الذى يتجه إلى العقول الجامدة ليكفها عن جمودها، ويعلمها أن غياب التسامح يؤدى إلى دمار الجميع. وفى الوقت نفسه، ينطوى المعنى التعليمى على بشارة النجاة وطريقها الرحب المقرون بالتسامح. وتلك هى البشارة التى تظهر فى الرواية، بعد دمار المدن الثلاث، كوعد بفجر جديد، وولادة جديدة، إذ يتزوج حليم فتاته الجميلة، ويتولى معها بناء المدن المدمرة، ويقيم مكان الحكام هيئة مبنية على الرفق والإخاء تكفيراً عن سيئات التعصب القديم. ويعيش حليم وزوجه ونسلهما وأصدقاؤهما وعمالهما عيشة يحسدهم عليها أهل العصر الذهبى، عيشة هى المعيشة الفردوسية التى لم تر الأرض مثلها من قبل، حيث اليوتوبيا التى تبدأ وتنتهى بالعبارات التى تقول: لا حلم ولا أمل أجمل من رفع الجنس البشرى وإنهاض الشعوب على أساس من التسامح.

وتعنى هذه النهاية - من منظور مغاير - إبطال أسطورة «العصر الذهبى» الذى حدث فى الماضى، واستبدال العصر الذهبى الذى يقع فى المستقبل بالعصر الذهبى الذى وقع فى الماضى، ومن ثم تأكيد أن مستقبل الإنسان الواعد يقع أمامه لا وراءه، وأن أفضل الممكنات هو الآتى الذى ليس نسخا أو تقليدا لما مضى. ويلزم عن ذلك تصور مغاير عن التاريخ يرتبط بمعنى التطور، تصور يجعل من التاريخ حركة صاعدة إلى الأمام، وليس استدارة ترجع إلى المبدأ الذى انطلقت منه فى الماضى القديم، ولا تبعد عنه إلا لتعود إليه. لقد قرأ حليم عن العصر الذهبى الذى حدث، وظل يبحث عن تجلياته، أى عن صوره المتكررة فى عصره، ولكنه لم يجد شيئاً. وعندما تعلم من دمار المدن الثلاث ما يبنى به على أنقاض الدمار، وما يحمى به بناءه الجديد، استطاع تحقيق الحياة الفردوسية التى

لم تر الأرض مثلها من قبل، والتى ليست تقليدا لزمن بعينه من أزمنة الماضى وإنما حياة جديدة صنعها الإنسان على عينيه وبملء إرادته الخلاقة الحرّة، وفى مناخ كامل من التسامح.

ولكن يبدو أن علينا- على هذا المستوى- ملاحظة أن «التسامح» ليس له معنى واحد فى رواية فرح أنطون، فأبعاده متعددة تعدد المدن الثلاث على الأقل. هناك التسامح الذى تؤكده الرواية على المستوى الدينى، حيث ضرورة المجادلة بالتى هى أحسن، وعدم التفتيش فى ضمائر الناس، أو شق صدورهم لاستخراج ما لم يقولوه، وحيث احترام المخالفة فى الاجتهاد، وعدم الخلط بين المخالفة فى تأويل الدين والخروج على الدين، وتقبل المغايرة فى الملة، والاختلاف فى المذاهب، والمباينة فى الاعتقاد، والمفارقة فى الاجتهاد، بوصفها لوازم طبيعية لوجود العقل الإنسانى الذى يقوم على التنوع ويأبى الوحدة القسرية. ولعل فى ابتداء عنوان الرواية بالدين ما يشير إلى ضرورة التسامح فى مجاله قبل غيره، فالدين أصل الحضارة، والمنبع الأول لكل صور التسامح وأنواعه. وهناك التسامح فى مجال العلم، ذلك الذى يأتى تاليا للدين فى عنوان الرواية، مقترنا بالمعنى الخلاق للابتكار، حيث التقدم مرهون بالمغايرة، والإبداع مقرون بالاختلاف، واللاحق لايتقدم إلا بالانطلاق من حيث انتهى السابق على سبيل الإبداع وليس الاتباع. وأخيراً، هناك التسامح فى مجال المال، سواء فى علاقة صاحب رأس المال بالعامل، أو علاقة الاثنين ببقية أبناء المجتمع وطوائفه، حيث لافضل لأحد على أحد إلا بما يؤكد إنسانيته السمحة.

وطبيعى أن يستغل فرح أنطون قناع «حليم» لينطق، من خلاله، رسالته المتكررة عن التسامح الذى يقرنه بدعوى العدل الاجتماعى، ذلك الاقتران الذى يدل عليه التحذير الموضوع على صفحة الغلاف من اليوم الذى يصير فيه الضعفاء أقوياء والأقوياء ضعفاء. وهو التحذير الذى كشفت عنه الحيلة الفنية التى قَدَّمَ بها الشيخ الرئيس مقترحات لحل النزاع بين أبناء المدن، فدعا إلى زيادة رواتب العمال والمستخدمين والموظفين، وتحديد الحد الأدنى للأجور، وتحديد ساعات العمل بثمان للرجال وست للأولاد والنساء، وإنشاء صندوق لرعاية العمال عند التقاعد، وعدم الفصل التعسفى، وضرورة الضرائب المتدرجة كى لايتحمل الفقراء العبء وحدهم دون غيرهم، واستغلال أموال الضرائب فى المنافع العامة، وضرورة نشر التعليم بواسطة المدارس المجانية التى يكون فيها التعليم إجباريا لكل أبناء الأمة، وقيام النظام التعليمى على الاستنارة والتسامح بوجه خاص. وتلفتنا هذه المقترحات إلى المشروع الاجتماعى الذى لم ينفصل عنه المشروع الفكرى فى الرواية وفى كتابات فرح أنطون كلها.

ويلفتنا هذا المشروع إلى أهمية قناع آخر لبطل آخر، إلى جانب حليم فى الرواية، هو قناع «شيخ العلماء» الذى يتوقف بين الخصوم المتحفزين للشر من أبناء المدن الثلاث خطيباً، يلقى عليهم موعظة حاسمة فى مغزاها، طالبا منهم مراعاة التساهل والاعتدال. ويعلمهم أنه لابد قبل الشروع فى المباحثة أن يجتنب كل فريق منهم، فى أثناء كلامه، كل قول يسوء الآخر، فإن الإنسان يستطيع أن يصرح بأدب ولطف بكل ما توجب عليه مصلحته التصريح به، ولايجدى العدوان نفعاً. ويقول الشيخ لأبنائه: لاتخشوا أن أقع فى الخطأ الذى يقع فيه الناس عند طلبى «التساهل» والاعتدال منكم. إنه يعرف أن التساهل (التسامح) الدينى هو الوجه الآخر من التساهل (التسامح) العمومى الواجب بين جميع الناس فى جميع المعاملات. ولن يفيد التسامح الدينى شيئاً إذا كان التعصب موجوداً فى بقية الأمور الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ولذلك يلح «شيخ العلماء» على طلب التسامح المطلق بكل فروعه، مؤكداً أن التسامح العام هو الضربة القاضية على الحيوانية والأثرة البشرية. أما الذى يفتخر بأنه متسامح فى دينه، وأنه لايبغض غيره ولايطلب ضرره بسبب مذهبه، ونراه ظالما فى معاملاته، فسمِّه متعصباً لا متسامحاً، شأنه فى ذلك شأن صاحب العمل الذى يظلم عامله، والعالم الذى يتصلب برأيه ولايحتمل رأى غيره، والسياسى الذى لايقبل الاختلاف حول أفكاره، والمعلم الذى لايرضى أن يناقشه طلابه، كلهم متعصب لايعرف معانى التسامح.

ويؤكد شيخ العلماء (قناع فرح أنطون) خطورة التعصب فى مجال الدين، ويخشى منه، خصوصاً بعد أن عانى فرح أنطون المختفى وراء القناع من هذا التعصب فى حواره مع أهل التقليد وأصحاب الأفق الجامد، هؤلاء الذين

يسارعون إلى تكفير المرء إذا اختلف معهم فى التأويل الدينى، أو اتهامه بالخيانة إذا غايرهم فى الاجتهاد السياسى، أو الضلالة إذا خرج عليهم فى السلوك الاجتماعى، فيتوجه شيخ العلماء بالخطاب إلى رجال الدين قائلاً إنه يعتقد أنه يحسن بالذين يخدمون الله أن يكونوا البادئين بإقامة مملكة التسامح فى الأرض.

وأول ما ينبغى عليهم فى ذلك الإسهام فى إزالة التعصب فى العلاقة بين الطوائف الدينية من ناحية، والسياسية والاجتماعية من ناحية ثانية، وبين العمال وأرباب الأعمال من ناحية أخيرة. ويقود ذلك شيخ العلماء إلى النزاع المفتعل بين العلم والدين، فيطالب المتحدثين باسم الدين تذكر أن العالم قد تغير وتبدل، وأن عليهم تغيير أفكارهم عن العلم، وتطوير فهمهم للمعانى الرحبة للدين. ويطالب المتحدثين باسم العلم أن يتذكروا، بدورهم، أن العالم قد تغير وتبدل كذلك، وأن عليهم أن يغيروا شيئاً من مبادئهم وقواعدهم الماضية. إن تغيير الأفكار بعض ما يجب أن تبذله كل الأطراف لمواجهة تغير العالم، تأكيدا للتسامح، ودفعا للحوار إلى المدى الذى يحقق التقدم للجميع. والمؤكد أن العدو الحقيقى للدين والعلم معاً، فيما يقول الشيخ، هو الأثرة والشره والرغبة فى الانفكاك من كل قيد. وإذا كان العلم يمكن إفساده، حين يستخدم فى هدم مصالح البشر، فإن الدين يمكن التعكير على جوهره المصفى، حين يتسرب التعصب فى تأويله وفهمه. هكذا، يخاطب شيخ العلماء رجال الدين بكلماته الكاشفة:

> إنكم تطلبون تدبير الحاضر بالماضى، وتقولون إن الناس لايمكنهم فهم الكتب إلا بواسطتكم. ولذلك تفسرونها وتضعون رأيكم فى هذا التفسير موضع الحقيقة الثابتة التى لايجوز مسها بدل أن تتركوا الناس يفهمونها كما تسوقهم فطرتهم... فلماذا تجعلون أنفسكم بين الله والناس فى منزلة الوسيط والمدافع عن الدين أى عن الضمير البشرى؟ من أقامكم وسطاء ومدافعين عن هذا الضمير؟ دعوا البشر يعيشون بملء حريتهم الروحية، فإن كتبهم الدينية بين أيديهم. وضمائرهم إذا لم تفسدوها بالجدل والمماحكة والأهواء فإنها لاتقرأ فيها إلا الحقائق الأزلية ومبادئ الإخاء البشرى. ولاتقولوا نحن نرشدهم فإنكم بشر مثلهم، أى فيكم جميع أهواء البشر الصالحة والفاسدة وهذا الإرشاد لايقبله البشر إلا من الملائكة... فدعونا ولاتقفوا بيننا وبين الله لتجبرونا على أن نفهم حياتنا وكتبنا وإلهنا ومصالحنا كما تريدون أنتم.

ولكى يدلل الشيخ على ما يقول فإنه يشير إلى محاربة دعاة الدين بعضهم وبعض وتكفير أصحاب المذاهب المخالفين لهم، وما أدى إليه ذلك من حروب ومذابح، انتهت إلى كوارث الدين منها برىء، شأنه شأن العلم الذى استغلته طائفة متعصبة لتحقيق أهدافها غير العادلة. وحين يؤكد الشيخ الكيفية التى يستغل بها البعض الدين لاستغلال البشر وظلمهم، كالعلم سواء بسواء، فإنه يصل الاثنين (العلم والدين) بقضية العدل الاجتماعى، بالقدر الذى يصلهما بقضية الحرية، باسم الإنسانية والإخاء البشرى، وضرورة الدولة المدنية التى تستبدل بالتعصب التسامح، وبالظلم العدل، وبالقمع الحرية، مؤكداً رسالته التى هى رسالة فرح أنطون. أقصد إلى الرسالة التى صاغها فى رده على خصومه، فى معركة كتابه عن ابن رشد، بقوله:

> إن الوفاق فى بلادنا بين عناصرنا لايمكن إلا بمراعاة الوسط الجديد الذى صرنا فيه، لأن الوسط الماضى قد تغير علمياً واجتماعياً وسياسياً. وهذا الوسط لابد أن تجتمع فيه جميع المذاهب والآراء والأفكار. وبناء على ذلك لاسبيل لدوام الوفاق بين الجميع إلا بإطلاق الحرية المطلقة لجميع المذاهب والآراء والمبادئ والأفكار من أى نوع كانت. وهى من تلقاء نفسها، متى تركت لذاتها، ولم تكن هناك شهوة دينية تحركها، تتفق وتتجه إلى غرض واحد، وهو الخير، أى محاربة الرذيلة والشناعة والشرور فى الأرض، من أى مصدر وردت وبأى صورة كانت.

النص الأزرق:
هل الرواية رجل أبيض

عبدالله محمد الغذامي*

ـ ١ ـ

هل الرواية رجل أبيض...؟!

لقد أفلح الرجل الأبيض بأن يستثمر المعطى الحضارى الإنسانى ويستجمعه تحت إرادته عبر جهود جبارة امتدت مدى التاريخ كله ليصل مجهود الرجال ويشمر عن ترتيب البيت الإنسانى ترتيبا هرميا يقف على قمته رجل أبيض فصارت الحضارة ذاتها رجلاً أبيض واتسمت بهذه السمات.

وهذا أمر ما تم إلا بواسطة عمليات تهميش متواصلة أدت إلى فرز الأدوار وتمييز الأجناس والأعراق، وانتهت إلى نشوء مركزية حضارية ذكورية أولاً، ثم بيضاء بعد ذلك.

ولقد كان السرد أحد هذه المستخلصات الثقافية؛ إذ إن السرد فى الأصل لم يكن سوى ذلك الجانب الأنثوى فى الخطاب اللغوى. فالأصل أن الحكاية أنثى، تنتجها المرأة وتعيش فيها وبها، تاركة الفلسفة والشعر والكتابة للرجل. ولعل مثال (ألف ليلة وليلة) أصدق الأدلة على أن الحكاية كائن أنثوى. غير أن الأمر لم يدم على حاله الأولى وجاء الرجل الأبيض يمد يده إلى مملكة الحكى ويبتكر «فن الرواية» ويتصدى الرومانسيون من الرجال البيض الأوربيين ويحولون الحكى من الشفاهية والفطرية إلى التدوين والكتابة، ومن الجماعية إلى الفردية، ويخطفون بذلك الحليب من ثدى الأم إلى علب المصانع، ويطبعون عليه علامة تجارية خصوصية. وبذا جاء (المؤلف) وجاء (الكتاب) وجاءت التسمية ومعها العنوان وحقوق الفرد وحقوق النسب، حيث النسب مشروط بالأب وموسوم بالسلالة المذكرة..

من هنا، صارت الرواية رجلاً أبيض، وهى فى الأصل حكى منتم للكائن الفطرى، كائن جماعى وإنسانى (أنثوى).

* أستاذ النقد والنظرية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

ـ ٢ ـ

اللفظ ذكر والمعنى أنثى

هذا ما يبدو عليه أصل الأشياء [١]. غير أن الفلسفة (ومعها علم البلاغة والمنطق) جاءت لتخطف المعنى وتؤطره وتدخله فى عبودية تامة للفظ. ويتم تدجين المعنى وترويضه وحبسه فى بيت الطاعة ليكون خاضعاً خضوعا تاماً للفظ لا حياة له إلا به، حتى صار اللفظ قوّاماً على المعنى ووصيا عليه.

وعبر هاتين الحادثتين، حادثة خطف الحكى وتحويله إلى جنس كتابى وملكية خاصة، وحادثة تدجين المعنى ودمجه تحت مظلة اللفظ، جاء فن الرواية ليكون نوعاً أدبياً متلبسا بالذكورة ومنقاداً لشروطها، حتى إن المرأة ذاتها صارت تستقبل السرد الروائى بوصفه فعلاً من أفعال الرجال. ومثالاً على ذلك نرى فى رواية (وداعاً للسلاح) أن جوديث فيترلى تشير إلى تساقط دموع القارئات ليس حزناً على المرأة التى ماتت وإنما هو حزن من أجل فردرك هنرى، البطل الذى أظهره النص بوصفه ضحية لظروف كونية. وكما تقول جوديث فيترلى فإن دموع النساء تسيل من أجل الرجال [٢].

لقد كانت دموع الخنساء فى القديم من أجل الرجال. وهاهى المرأة تذرف دموعها أمام المشهد السردى من أجل الرجال ـ أيضاً ـ ذلك لأن الرواية قد سرقت من المرأة حتى صارت متعة السرد متعة ذكورية ـ كما تلاحظ لورا ميلفى[٣] ـ وجرى تدجين المرأة وتدريبها لكى تقبل بهذا الشرط الثقافى، وظلت المرأة معزولة وغائبة عن السرد بوصفه رواية ذكورية وكتاباً للرجال. أولاً ، لأن المرأة ظلت فى إطار الأمية بعيدة عن مهنة القراءة مثل بعدها عن مهنة الكتابة بوصفهما مهنتين ذكوريتين. وحينما تدربت المرأة على القراءة لم تتدرب أن تقرأ بما إنها أنثى ولكنها صارت تقرأ بعيون ذكورية ـ كما لاحظت الباحثة (كولودنى) [٤].

ـ ٣ ـ

هذه خلفية ثقافية تشير إلى أن لدينا ثلاثة عناصر جوهرية هى فن الحكى، وسؤال المعنى، ومعضلة القراءة، وهى أمور ثلاثة انتهت حضارياً وثقافياً بأن صارت مركزيات ذكورية عبر الاستعمار أولاً، ثم الاحتكار ثانياً.

وكما استولى الرجل على الشعر فى قديم زمانه وحوله إلى فن فحولى متعالٍ، فإنه ـ أيضاً ـ قد استولى على السرد ودجن المعنى ووجه فعل القراءة، واصطُبغ ذلك كله بصبغة التذكير مع تغييب تام للمرأة.

ولكن، وكما أن لدينا حادثة ثقافية أظهرت فيها المرأة القدرة على تهشيم عمود الذكورة، وهى حادثة حركة قصيدة التفعيلة التى بها تمكنت نازك الملائكة من تحطيم فحولية الشعر، ومن ثم دفعت نحو «تأنيث القصيدة» [٥]، فإننا هنا سنشير إلى حادثة مماثلة سمحت فيها المرأة إلى أن تلعب لعبة التأليف لكى تهشم المركزيات الثلاث: مركزية السرد، ومركزية المعنى، ومركزية القراءة. وإذا ماتهمشت هذه المركزيات فإننا سنجد أن أذكى ألاعيب مواجهة التأليف الذكورى هى فى لعبة (اللاتأليف) تحت غطاء التأليف. وهذا ـ فى زعمى ـ ما تفعله رجاء عالم فى مشروعها الكتابى المثير للحيرة والدهشة، إذا ما قرأناه بشروط الثقافة السائدة. أما إذا نظرنا إليه من منظور مختلف فسوف نجد فيه علامة على وعى ثقافى يتحرك من تحت أسوار قلعة الثقافة الذكورية، ومن وراء ظهر الإمبراطور الفحل.

ـ ٤ ـ

إن التحول من السرد الشفاهى إلى السرد الكتابى كان تحولاً ثقافياً من التأنيث إلى التذكير. فالحكاية صارت (نصاً) وهى نص مكتوب، ومكتوب من قبل مؤلف محدد. وهذا المؤلف رجل. وإن كتبت المرأة ـ وهو أمر نادر فى البدء ـ فإنها تكتب حسب شروط الكتابة. والكتابة فن من فنون الذكور، مطبوع بالذكورة ومنغرس فيها. وهذا مايمكن ملاحظته على أعمال الروائيات من النساء فى الغرب، كما لاحظ إدوارد سعيد مثلاً على جين أوستن وتعزيز خطابها الروائى للمعطيات الإمبريالية [٦].

ومن هنا، فإن «الحكاية» لم تتحول إلى «نص» فحسب، ولكنها بسبب هذا التحول صارت خطابا ذكوريا

يتمثل فيه النسق الفحولى فى مركزية ثقافية واجتماعية ولغوية تفرض نفسها على قارئ وقارئة النصوص الروائية، حتى صار ذلك سنة من سنن الأدب، وعرفاً من أعرافه. فالرواية نص مكتوب فى كتاب ذى غلاف وعنوان، ويحمل اسم مؤلفه وناشره. وهنا تأتى رجاء عالم لتصدر أول أعمالها فى كتاب لايحمل عنوانا ولا اسم مؤلفة ولا دار نشر، كتاب لايتصف بصفات الكتب المعتادة والمسماة بالروايات.

كما أن من سنن الكتابة أن تأتى من فصول متتابعة تبدأ من الأول وتتصاعد فى الترقيم، غير أن رجاء عالم تأتى بعملها هذا بادئة من النهاية حيث تحمل الصفحات الأولى الرقم (٢٩) ويليه (٢٨)، ونستمر فى التنازل حتى نصل للرقم (١) فى صفحة ١٩٧، وأخيراً نصل إلى (صفر) فى الصفحة ٢٠٥. وهى نهاية الكتاب.

هذه هى رواية رجاء عالم الأولى ذات المسمى (أربعة/صفر) [٧]، وفيها تسير أمور الترقيم من الأعلى إلى الأدنى؛ من (٢٩) بداية إلى (صفر) نهاية، مع إهمال الغلاف الأول أو وجه الكتاب أية إشارة دالة عليه: ويأتى العنوان واسم المؤلفة على الغلاف الخلفى من الكتاب.

وحينما ندخل فى لعبة النص نشاهد الرقم (أربعة) يمثل أمامنا بوصفه بطل النص، فهو المتحدث الوحيد وهو القائل عن نفسه: أنا دوماً كنت أربعة (ص ٦٢). ولن يفوتنا المعنى الرمزى لهذا الرقم، إذ إنه رقم ظاهره التأنيث وباطنه التذكير، وعلى الرغم من أنوثة الرقم لفظياً وكتابيا إلا أن الإحالة إليه لغويا تكون بضمير المذكر. وهنا، نفهم معنى كلمة «أنا دوماً كنت أربعة»، حيث إن ذلك إعلان عن حال التأنيث، ومكانة المؤنث ثقافياً حينما يعامل بشروط التذكير.

والأصل الأنثوى هنا يحال إلى تذكير؛ مثلما أن نظام الترقيم يبدأ من أعلى وهو الأصل ثم يتدنى إلى الأسفل وهو الصفر؛ ولذا صار العنوان فى الخلف وليس على الوجه.

ومثل ذلك، تكشف الرواية عن أجساد بلا أجساد. فالجسد التام جسديا يبدأ فى فقدان أعضائه واحداً تلو الآخر، وهذا البطل (أربعة) يفقد قدمه ثم أصابعه ويفقد عينيه (ص٥٤) ويعلن عن انقطاع نفسه (ص ٦٤) ثم يفقد صوته (ص ٦٩)، وبعد ذلك يفقد لونه وسمعه (ص ٧٤) ويعلن أن قدميه صارتا كالقطن (ص ٧٨).

إنه جسد بلا جسد، وشئ لاشئ و (أربعة ليس بندقية ولا رجلاً - ص ١٩٦).

وبما أنه جسد بلا جسد، فإن النص نفسه نص بلا نص، لأن الحكاية ليس فيها حكاية. وهم يريدون حكاية ويريدون قصة، ولكن من هم هؤلاء المدعوون بهذا الاسم الغريب: (هم) أين (هم) ومن (هم) [٨].

هذا الضمير المخيف يواجه الأنت ويرعبه، ولكنه يأتى بلا قصة وبلا حكاية وليس له اسم. وليس لدى (أربعة) اسم يدعو (هم) به. ليته يأتى بلا اسم (ص ٤٧). وليته يأتى بلا قصة، غير أنه يحتاج إلى اسم وإلى قصة.

وبما أن القصة لاتأتى إلا إذا كان لها قصة، والجسد لايكون إلا عبر جسديته، وبما أن أربعة لايملك اسماً ولا قصة فإن مصير كل شئ يؤول من الكمال والأصل إلى النقص والتفتت ويحدث تحطيم المدرسة وتكسير الأبجدية، وبعثرة الأرقام وتفريغ المنزل من ساكنيه ثم يجرى إحراق القرية.

كل هذا يجرى فى رواية رجاء عالم (أربعة/صفر)، وهذا يفضى إلى أن تكون الرواية فى كتاب بلا عنوان؛ أى فى كتاب غير مكتوب، أو فى نص غير مسرود.

وهذا بالضبط ماتفعله الكاتبة هنا: إذ إنها تقدم لنا رواية تتجاهل كل شروط النص الروائى وأعرافه، وهى هنا تفعل ذلك عن تعمد وقصد من أجل إرباك النص السردى، ونزع السردية من السرد، والانكتابية من المكتوب. وبما أن الرواية رجل فإن المرأة تتحول إلى نص غير نصوصى، وإلى سردية لا حكاية فيها، والرقم أربعة يفقد أنوثته عبر إحالته إلى ضمير مذكر.

أشير إلى أن الكاتبة تقدم متعمدة على تكسير السرد وتهشيم الحكاية، قاصدة الإرباك وبعثرة الأوراق، وأقدمت على إحراق كل ماهو رمز كتابى ذكورى كالمدرسة، والأبجدية، والأرقام، ونظام الكتابة، كالعنوان والمؤلف، لكى لايجد السارق مايمكنه أن يسرقه على طريقة الدفاع بالأرض المحروقة.

هذه إحدى وسائل الكتابة النسوية التى دخلت إلى تقاليد الكتابة فاكتشفت أنها تقاليد ذكورية، فلم تجد بدأ من حرمان الرجل من متعة السرد حينما رأت أن السرد لايملك متعة سوى متعة الرجل.

ـ ٥ ـ

مالم يكتب لايوجد

إذا كنا نقر بأن الخطاب العالمى المعاصر ليس سوى قمة هرمية ذكورية أو هى (رجل أبيض)، وهذا هو نهاية مطاف الحضارة البشرية من حيث هى راهن ماثل، فإننا ولاشك سنجد أن قراءة رواية (أربعة/ صفر)، لرجاء عالم، تفضى إلى مواجهة مع هذه الهرمية الفحولية البيضاء. وبما أن الأمر كذلك، فإن الهامش ليس أمامه سوى واحد من حلين، إما أن يندمج فى مظلة الهرم الذكورى الأبيض، وهذا حدث ويحدث باستمرار، أو أن يبحث عن لونه لكى يستعيد جناحه، وهذا ماحاولته جماعات السود فى أمريكا وجماعات الحركات النسوية، وهو ماتشتعل به هذه الرواية من حيث هى سؤال ودعوى. (فالعصفور يحتاج جناحاً.. لكنه.. لكنه.. قطعاً يحتاج لونه الأزرق أولاً، ص ٧٧)، وفى سبيل البحث عن لونه الأزرق يكتشف (أربعة) أنه ليس بندقية ولا رجلاً (ص ١٩٦)، وهنا يفقد صورته واسمه ويبدأ بفقدان أعضائه واحداً تلو الآخر ويصبح فجأة (ولد المرأة ـ ص ص ١٥١، ١٦١، ٢١٠) وبما أنه كذلك فإنه يصبح خارج الدائرة.

ماذا يفعل من هو خارج الدائرة...؟!

فى هذه الرواية نجد حلاً أنثويا لمعضل الهامش الواقف خارج الدائرة. والحل هو أن تدخل الدائرة فيه (ص ص ٨٠ ـ ٨١). هذا هو الحل الذى سيحتوى العالم بدلاً من أن ينطوى هو فى العالم.

من هنا، تأتى الرواية لتقدم العالم بوصفه نصاً غير قابل للانكتاب ومالم يكتب لايوجد (ص ١٣).

وبما أن مالم يكتب لايوجد، فلابد للرواية أن تثبت أن الرواية بوصفها رجلاً أبيض هى عالم غير مكتوب، وإن انكتب بواسطة اللفظ التقليدى. ولهذا، فإن نص (أربعة/ صفر) يأتى ليسلب السرد من الرواية، والمعنى من اللفظ، والمقروئية من القراءة، وكأنها تأخذ أسلحة الثقافة الذكورية وتجردها من ذخيرتها. وماجدوى بندقية لا رصاصة فيها، خاصة إذا ماجاء (أربعة) بوصفه لابندقية ولا رجلاً؟

وبما أن فعل القراءة هو ثقافيا صنيعة ذكورية، فإن القراءة ذاتها رجل. ومن هنا. جرى تجريد هذا الفعل من فاعليته، وصرت تقرأ اللفظ وتقرأ المكتوب ولا تخرج منه بدلالة. وهنا يأتى الحارس ليجد نفسه بلا محروس حيث لايحرس الحارس (ص ١٩٦)، وتتحول عمليات الكتابة والقراءة إلى فعل وهمى؛ إذ كيف تصطاد الأشباح (ص ٣٧). إن رواية (أربعة/صفر) نص ليس للقراءة ـ كما نعرفها ـ ليس ممتعاً وليس سهلاً وليس جلياً. إنه نص معقد وغامض وملغز ـ بالتعمد والقصد ـ قصد اللامقروئية. وأنت لاتقرأ هذا النص للقراءة والفهم أو الاستمتاع وإن طلبته، لذلك، فلن تجد بغيتك.

إنك تقرأ لغزاً وعليك حل اللغز أو تقبله كعملية إلغاز.

هو نص قصد منه إثارة الحيرة والإرباك. ومن يفلح فى متابعة النص، إلى آخره، سيجد نفسه يتواطأ بالتدريج مع النص ضد كل ماهو عرفى ومعهود فى نظام الكتابة، مما يعنى أنه نص يسعى إلى تثوير القارئ والقارئة، ليسخرا مع النص من أعراف الثقافة وأنظمتها حينما يجرى كشف لغة هذه الثقافة، وفضح أنساقها،حينما تعجز عن أن تعنى أو تحكى أو تعيد اللون الأزرق لصاحبه أو لصاحبته.

وإذا كانت (الدائرة) عاجزة عن أن تنفتح لمن هو أو هى خارجها، فإن العجز هنا هو عجز الدائرة لاعجز الخارجين الممنوعين من دخولها. ولن تجد الدائرة بدأ من أن تتنازل عن غلوائها وتسعى هى إلى الدخول فى رحم المنبوذين. ومالم يتم ذلك، فإن النظام الثقافى سيظل عاجزاً وقاصراً ومعرضاً لهجمات المنبوذين، كما فعلت هذه الرواية حينما عرت هذا النظام، وكشفت عن عجزه، وعن عدم قدرته على الانكتابية (ومالم يكتب لايوجد).

هوامش:

١ ـ حول ذلك انظر: عبد الله الغذامي: **المرأة واللغة** ٧، ١٦ الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٧.

٢ ـ انظر:

J. Fetterly, **The Resisting Reader**. Bloomington: Indiana University Press, 71, 1978.

٣ ـ انظر:

L. Mulvey, **Visual and Other Pleasures**, Bloomington: Indiana University press. 1989, 14 - 26.

٤ ـ نقلا عن:

J.Culler, **On Deconstruction**, Ithaca, NewYork, 1982, 51.

٥ ـ انظر بحثنا (تأنيث القصيدة)، مجلة علامات، ديسمبر ١٩٩٦، ص ص ٧ ـ ٢٢. جدة، النادي الأدبي الثقافي، ونشر كذلك في مجلة فصول، صيف ١٩٩٧، ص ص ٦٦ ـ ٧٢.

٦ ـ انظر:

E. Said, **Culture and Imperialism**, London: Chatto and Windus, 1993.

٧ ـ رجاء عالم: **أربعة / صفر**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٧.

٨ ـ يتردد الضمير (هم) كثيراً، انظر الصفحات: ٦٠، ٦٣، ٦٨، ٦٩، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٩.



فى السيرة الذاتية النسائية

محمد البحرى*

إن السؤال الأكبر الذى لم يحلّ قط ولم أتمكن من الإجابة عليه على الرغم من ثلاثين سنة قضيتها فى البحث فى نفسية المرأة هو: ماذا ترغب فيه المرأة؟.

(فرويد)

لفتت السيرة الذاتية أنظار نقاد الأدب من زمن حديث نسبيًا، إذا ما قارناها بغيرها من فنون الأدب كالرواية والشعر. وعلى حداثة الاهتمام بالسيرة الذاتية، بصفتها فنًا أدبيًا أراده النقد أن يكون قائما بذاته، أثارت ـ ربما بسبب هذه الإرادة نفسها ـ جدلا واسعاً بين النقاد. لعله يرجع إلى استحواذ شبيهتها الرواية بمعظم النقد، بل برؤيته لعالم الأدب والإنسان. ألم ينظَر إلى الرواية على أنها ـ وحدها ـ مرحلة البورجوازية من تاريخ البشرية؟(١). فأين السيرة الذاتية من هذه المرحلة أو من غيرها؟ إنه يكفى أن نتصفّح ما كتبه الفرنسيان فيليب لوجون (فى كتابه: ميثاق السيرة الذاتية) وجورج ماى (فى كتابه: السيرة الذاتية)(٢) لندرك الصعوبات التى جابهها النقاد فى تحديد مميزات السيرة الذاتية واستخلاص علاماتها وبيان خصوصياتها؛ أى كل ما من شأنه أن يمكنها من أن تمتاز من الرواية ومن الشعر، بما تتضمنه من مكونات الجنس الأدبى القائم الذات(٣).

وإذا كانت الصعوبة فى تحديد «وضع» للسيرة الذاتية بين غيرها من أجناس الأدب قائمة باعتراف النقاد، فإن الأمر يبدو أشد عسرا إذا مارام القارئ النفاذ إلى هذه الظاهرة الأدبية من زاوية جنس المؤلف، أعنى السيرة الذاتية الرجالية والسيرة الذاتية النسائية. ويزداد الأمر تعقدا إذا تعلق بالأدب العربى.

فالسيرة الذاتية الحديثة ظاهرة غربيّة بالأساس، حسب طرح جورج ماى على الأقل(٤). وأكثر من هذا كله، أن أى حديث فى أدب المرأة العربية، إذا طمح إلى أن يتّصف

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس .

بالجدّيّة، لابد أن يخوض فى مسألة المرأة ذاتها، قبل أن يتناول أدبها بالتحليل. وإذا كان عنوان هذا البحث هو «فى السيرة الذاتية النسائية» فإن موضوعه يتطرق فى الحقيقة إلى غياب هذه السيرة، أو على الأقل إلى ندرة حضورها مقارنة بالسيرة الذاتية الرجالية أولا، ثم بالرواية والشعر النسائيين ثانيا. كما يتطرق بإيجاز ـ فى بيان سياق الحديث فى بعض المنجز منها، وبالذات (رحلة جبلية، رحلة صعبة) لفدوى طوقان ـ إلى الإلمام ببعض الخطوط العامة لهذا المنجز، وبعض من خصائصه؛ ذلك أن السيرة الذاتية النسائية فى الأدب العربى تبقى ـ حسب القراءة الأوليّة ـ مشروعا كبيرا لما يكتمل.

ولسنا ندّعى الإجابة عن الأسئلة المطروحة حول وضع السيرة الذاتية النسائية، وإنما سنحاول البحث فى بعض الأسباب التى تحكمت فى هذا اللون من الأدب النسائى العربى. وإذ نذكر هذا، فإننا نقول إننا على وعى تامّ بأن عناصر السيرة الذاتية منبثّة ـ إن لم تكن مستوفاة ـ فى ثنايا كل الكتابات النسائية: فى شعر نازك الملائكة وفدوى طوقان، وفى روايات ليلى بعلبكى وكوليت سهيل وليلى عسيران وغادة السمان وعروسية النالوتى ونوال السعداوى... إلخ، وفى المذكرات والأحاديث الصحفية، وفى غير ذلك وهو كثير(٥). إلا أن هذا البحث يقتصر على «جنس» السيرة الذاتية بمضمونها الحديث كما حدده فيليب لوجون فى كتابه المذكور أعلاه(٦). وكما يتضح مثاله فى مؤلف فدوى طوقان، ذلك أن هذا اللون من الكتابة ـ وقد عرف منه الأدب العربى الحديث نماذج فنية راقية، لكنها رجالية فحسب ـ هو الذى يرتكز فى عمقه وفى بنيته على ذات المؤلف نفسه، رجلا كان أو امرأة، وعلى كشف أبعادها وخفاياها، وعلى تجريدها من لبوس المواضعات الاجتماعية وقيم الأخلاق التى من شأنها دائما إضفاء ستار كثيف دون حقيقة الذات وأغوارها. إنه، بالاتساق الكبير بين مرجعياته الخارجية، أى الواقع التاريخى الذى يمكن أن نميزه باسم العلَم(٧) ومكوناته الفنيّة الداخلية يجنح للتماهى مع ذات المؤلف بصفته فردا تاريخيا هو عبارة عن منظومة من الأحداث المتصلة بالزمان والمكان والمميزة له عن غيره، فيقتصد تبعا لذلك فى اللجوء إلى دواعى الخيال مستجيبا لمتطلبات واقع الفرد التاريخى. ولعمرى، إنه من الصعب على المرأة العربية ـ فى ظرفها الحالى ـ أن تخوض مثل هذه التجربة.

وتقتضى ضرورة البحث أن نبدى بعضا من الملاحظات العامة، هى فى الحقيقة أقرب إلى البديهيات التى صار الباحثون يتداولونها كلما تناولوا مسائل «الجنس» فى الإبداع الأدبى، خاصة منه السيرة الذاتية وبالتحديد هوية «الأنا» بصفته مؤلفاً ـ سارداً بطلاً، هذا الأنا نعامله الآن على أنه مذكرّ، وهو يتخذ ـ فى اللغة العربية مثلا ـ خانة هى أقرب إلى وضع الحياد منها إلى الوسم بأحد الجنسين لولا تمييز الإسناد فى النحو العربى. هذه الملاحظات نوجزها فيما يلى:

أولا: هناك ظاهرة، تفترض مبدئيا لا جنسية الأنا فى السيرة الذاتية، فى المستوى النظرى على الأقل، وهى تتمثل فى اتحاد المرأة والرجل فى مواقفهما الوجودية الأساسية؛ إذ لا يوجد أىّ فرق بين الجنسين فى الوعى بالموت ـ الحقيقة الوحيدة ـ ولا فى الحيرة الوجودية، ولا يوجد فرق بينهما فى الوعى بالزمن وبالتاريخ وفى الإيمان بالله، أو بالقوى الغيبيّة بصفة عامة ولا فى التساؤل حول الغيب وحول معنى الحياة(٨) وبعبارة موجزة لا يوجد فرق بين الرجل والمرأة فى كل ما يخصّ العوامل الإنسانية العميقة التى تكمن وراء إنشاء السيرة الذاتية للفرد.

ثانيا: مما تفسر به السيرة الذاتية تفسيرا نفسانيا أسطورة العودة إلى الرحم. إن إنشاء السيرة الذاتية فعل عودة إلى الأصل، إلى الرحم، فعل شبيه بفعل العودة إلى الزمان الأول ـ زمان البدايات، زمان الخلق. وترى بياتريس ديبى أن الأساطير رصيد مشترك للإنسانية، تنتمى إلى الرجال كما تنتمى إلى النساء. إنها النسيج الكبير الذى يغطّى الإنسانية جمعاء، إلاّ أن الرجال والنساء لا يتخذون منه الثياب نفسها. كما ترى أن الأسطورة الأساسية للسيرة الذاتية هى طبعا أسطورة العودة. إلا أن المسافة التى تقطعها المرأة لتعود إلى طفولتها تبدو مختلفة عن مسافة الرجل. ولعلها تحظى بإمكانية عيش أحاسيسها الأولى بصفة مباشرة دون أن تقطع مسافة حقيقية. إن الرجل يتذكر ما مضى. أما المرأة فتجد دائما ما هو حاضر(٩). نقول، إذن، إن اشتراك الجنسين فى

عيش هذه الأسطورة من شأنه أن يسوّى بين حظوظهما فى إبداع السيرة الذاتية بل لعله أن يرجّح كفة المرأة فى ذلك.

ثالثاً: فى خصوص الجنس الروائى النسائى تكاد آراء النقاد تجمع على أن الرواية النسائية تفتقر إلى البناء الحقيقى للحدث وإلى بناء السرد، وترتكز فى عمقها على دفق الإحساس، وكأنها بهذا تستدعى لغة هى لغة ما قبل الحضارة، لغة أصل الوجود. إن المرأة الروائية تحوّل الحدث فى أغلب الأحيان إلى حسّ. ويظهر ذلك فى الحماس الدافق فى تكرار الصوت والكلمة على حساب البناء السردى. ومعنى هذا أن البناء الروائي ينجذب شيئا فشيئا نحو السيرة الذاتية، كما كنا أشرنا إليه أعلاه. بل تلاحظ بريجيت لفار، بخصوص الكتابات النسوية عامة أنها وسيلة للارتداد إلى الاحتفال بجسد الأم، ومن هنا انتشار لذة الجسد والأحاسيس والاحتفال باللفظة على حساب بناء الجملة. كما تلاحظ نزعة جارفة إلى اللجوء إلى الطبيعة التلقائية وكأنها الطبيعة الساحرة (بمفهوم السحر والمعجزة) (١٠).

وإن القارئ ليلاحظ، لدى فدوى طوقان ـ هذه المرّة فى سيرة ذاتية حقيقية ـ لجوءاً أسطوريا إلى الطبيعة التى أصبحت بالنسبة إليها مخلّصا حقيقيا، كما أن حضور أمها، بجسدها، على قدر كبير من النصاعة، بعكس الأب.

رابعا: يحدّد النقد جملة من الدوافع النفسية والاجتماعية الكامنة وراء إنشاء السيرة الذاتية، منها توضيح المواقف وتصحيح الأوضاع والثأر لظاهرة ما وشكوى الانصياع، والامتثال لدواعى الضمير الدينى وغير ذلك. والمعروف أن الانصياع سيطر على وضع المرأة العربية طيلة تاريخها؛إذ إنها عاشت غالبا القهر والانغلاق والاضطهاد، أو حسب عبارة فيرجينيا ولف: «تلك الممرات المظلمة فى التاريخ» هذا الوضع، صورته فدوى طوقان بكثير من الشفافية الفنيّة، وبكثير من النقمة والثأر كذلك فى قولها:

> فى هذا البيت، وبين جدرانه العالية التى تحجب
> كل العالم الخارجي عن جماعة الحريم الموؤودة
> فيه انسحقت طفولتى وصباى وجزء غير قليل
> من شبابى(١١).

نضيف إلى هذا، أنه من بين مظاهر المدّ الحضارى الأوربى، فى المجتمع العربى الحركة النساوية (Féminisme) التى اجتاحت الغرب والعالم، والتى اجتهدت فى ردّ الاعتبار إلى المرأة بصفتها إنسانا يقف والرجل داخل التاريخ، ففتحت لها بذلك آفاقا رحبة. ولم تكن أسماء : كيت ميلت وفيرجينيا وولف وسيمون دبوفوار مجهولة لدى المرأة العربية. إن كل ما سبق ذكره، من شأنه العمل على ازدهار السيرة الذاتية لدى المرأة. فلمَ لم يحدث ذلك إلاّ فى الأقل؟

تقول فدوى طوقان:

> وخرجت بنت الحياة إلى أمّها الحياة وكانت
> صادقة كل الصدق فطالعتها بوجه طبيعى أصيل
> هو الوجه الذى يصرّ المجتمع بقوانينه وتقاليده
> الصارمة على تزييفه، وإضفاء قناع كاذب عليه.
> ولم تكن بنت الحياة أنانية، أخذت وأعطت
> وكان العطاء قانونها فى الحياة تعمل به. فقد
> كان جزءا لا ينفصل من طبيعتها...(١٢).

فهل خرجت المرأة العربية فعلا بواسطة سيرتها الذاتية؟ إنه من الصعب أن نقرّ بذلك، إذا استثنينا قلة قليلة من الكاتبات. ورغم ذلك، فلعله يوجد من المآخذ على كتاباتهن ما يؤكد ضيق نطاق السيرة الذاتية.

وإذا كان البحث يتطلب تفسيرا لذلك، فإننا نوجز هذا التفسير فى جملة من الملاحظات، لعل أولاها أننا إذا اختزلنا السيرة الذاتية ـ وإن كان الاختزال مخلّا ـ فى أنها لغة الجسد وتاريخه، ونعنى بالجسد هنا لا الجسد الرمزكما يتبدّى فى الرواية والشعر. وإنما الجسد الواقع المرجع، وفى أنها لغة العاطفة والطموح والآمال الشخصية الخاصّة بالذات، تنشَر فى الناس بصفة مباشرة وعلنية، قلنا إن هذه اللغة فى الحضارة العربية الإسلامية مرت عبر مفاهيم ليس من السهل على المرأة أن تخترقها أو أن تستغلها لذاتها. إن الوجه الثقافى ـ للجسد طاغ على جانبه البيولوجى الموضوعى، ولذلك أحيط بسياج من المحرمات. واختِرعت له لغة خاصّة هى لغة المجاز:«إن هذا الجسد ليس مسلحا لكى يواجه كلمات الآخرين» كما تقول آسيا جبار، وإن كانت تعنى لغة

المستعمر الفرنسى. ولعل قولها، رغم ذلك، يوحى باحتكار الرجل حق الحديث فى الجسد. وتقول مونيك فادان (Moniqe Gadant) فى سياق الحديث عن كتابات آسيا جبّار:

أن يتكلم المرء، أن يكتب فى الجمهور باسمه، هو بالنسبة إلى المرأة اختراق مزدوج، بصفتها فردا تجريديا، والحال أنها فى الواقع موضوع جميع المحرمات، إنها الكائن الذى لا ينبغى الحديث عنه ولا رؤيته، ولا معرفته، إنها تمرّ غير مرئية....(١٣).

إن الخيال العربى الإسلامى، فى مستوى الفنّ وعلى صعيد القيم الأخلاقية، نزّل المرأة وجسدها منزلة تكاد تكون مطلَقة. إنها منزلة «الدّرة المكنونة» بل منزلة المرأة ـ الأسطورة التى:

لم تمشِ ميلا ولم تركبْ على قَتَب

ولم تَرَ الشمسَ إلاّ دونَها الكلل

فكيف لهذه «الدرّة المكنونة» أن تخترق المحرّمات بكشفها عن ذاتها؟ وكيف لهذه المرأة ـ الأسطورة أن تتبدّى فردا اجتماعيًا تاريخيًا؟ إن الصّدَف يأبى، أن يتشظّى رغم جهود بعض المتميزات من الأديبات. ولقد تمتّعت فدوى طوقان فى سيرتها الذاتية بقدر كبير من الشجاعة والصراحة، وبحظ وافر من الصدق والإيمان بالإنسان، ورغم ذلك يحسّ قارئها بكثير من الالتواء إذا تعلق الأمر بالحديث عن الجسد، وعن مختلف العواطف التى تعتلج داخل صدر الأنثى المتفتحة على الحياة (نوضّح الأمر هنا بالقول إن هذه الظاهرة ليست خاصة بالمجتمع العربى، فقد عاب الناقد الفرنسى سانت بوف ـ مثلا ـ على مدام رولان حديثها فى أمور جنسية، لأنها... امرأة) ولقد صرّحت مرارا ـ وتصريحها يحسب لها ـ أنها تتعمد إغفال أجزاء من ماضيها. إلا أن ما باحت به يبقى دائما محل سؤال: فمن الجلىّ أنها صَدَقَت الحديث ووثّقته، واستشهدت بأحداث التاريخ العامة، وكذلك بالأشخاص حواليها، إلا أن قارئها يخرج من مؤلّفها بانطباع عامّ يلحّ عليه فيسرف فى الإلحاح. إنه انطباع معالجة الكيان الشبيه بالأسطورى. إن بطلة «رحلة جبلية، رحلة صعبة» رغم وثوق علاقتها بالواقع التاريخى تبقى مكتنفة الجوانب بعناصر الغموض. ولا نقصد بالغموض هنا الغموض التاريخى الذى يحدث فجوات فى علمنا بمنظومة حياة الكائن، بل الغموض الوجودى، غموض الكائن الذى يأبى مساكنة التاريخ والواقع البشرى. أيتعلق الأمر بإرادة واعية من قبل الكاتبة ذاتها، أم هو سمة أدب المرأة التى ترتد فى لا وعيها إلى زمن ما قبل التاريخ وفاء لصورتها الأسطورية العتيقة؟

أما ثانية الملاحظات بخصوص غياب السيرة الذاتية النسائية، فتتعلق بوضع المرأة العربية فى فنّ الأدب. فقد درج الأدب العربى، والشعر بالخصوص، على تغييب ذات المرأة. ونعنى بهذا الكلام أن المرأة فى الشعر العربى مثلث «الموضوع» .. لا أحد منا ينكر أهمية الغزل فى الشعر، وإن جوهر هذا الغزل حسبما نرى تعبير فنى عن ميول الرجل الجنسية التى أدت به إلى اتخاذ موضوع لميوله تمثل فى المرأة. وعندئذ كان جسدها ـ وهذا فقط بشفاعة من الشعر ـ مصدر الإلهام. وكان تاريخه وتطوره وحتى بعض خَوالجه العاطفية موضوع الفن الشعرى، وبالتالى ميدان التحديد القيمى لمفاهيم الأخلاق ومقاييس الجمال، ولكن من منظور الرجل فحسب. وبعبارة أخرى، جعل الشعر من المرأة ـ عروس الشعر كما كان يقال ـ «هى» مغيّبةً عن الوعى وعن التاريخ. وإذا كان الأمر على هذا النحو، فكيف لهذه الـ«هى»، الموضوع، أن تنقلب إلى «أنا» الذات الفاعلة فى ذاتها أوّلاً وفى التاريخ بعد ذلك؟ ثم كيف تستطيع أن تتوسل بلغة هى لغة الرجل أساسا فتبلغ بها هوية الذات التى طمست، أو كادت ، على مختلف المستويات. إن هذه اللغة الذكورية من شأنها من ناحية أخرى أن تحول دون قدرة المرأة على بناء قصة ذاتها، أى على البناء السردى الذى تتطلبه السيرة الذاتية. إن الذات معطى تاريخى واقعى، والسيرة الذاتية إعادة بناء لهذا المعطى. وبما أن المرأة تعيش انشطاراً بين كونها ذاتا وكونها موضوعا أراده الرجل بقيمه وفنّه، فإن ذلك كله انعكس سلبا على السيرة الذاتية. ولعل عجز المرأة العربية، أو على الأقل عزوفها عن هذا اللون من الإبداع الأدبى، أى عن بناء قصة ذاتها، نابع من عجزها عن بناء تاريخ شخصيتها. وفى المثال الذى اعتمدناه فى هذا العمل

نجد أن فدوى طوقان تراكم ذاتها ولا تبنى قصة لها. فكثيرا ما تمتزج الأحداث بهذا التراكم حتى يصعب فى بعض الأحيان التمييز بين ما هو ذات وما هو خارج عنها. لقد صادفت حياتها الأحداث الكبرى فى فلسطين، وما هى بالأحداث التى يمكن أن تُغفَل، وإذ لست أدعو إلى أن تذوب ذات الفرد فى الأحداث العامة، إذ السيرة الذاتية ليست تاريخا عاما، فإنى ألاحظ ـ وقد لا أكون مصيبا ـ أن المؤلفة تكاد تزيح هذه الأحداث ـ على ضخامتها ـ لفائدة ذاتها. إنها تلقى عليها ظلالا من الغموض، وتجعل منها أطرافا تحوط محورا هو ذات البطلة. فهل يرجع الأمر إلى أن إعادة بناء الأحداث العامة تستدعى البناء السردى وهو على ما بيناه بالنسبة إلى أدب المرأة؟ أم إلى أن الصعوبة لا تزال قائمة فى تحديد هوية «أنا » المرأة: أهو ذات كما هو المفروض فى الكائن الإنسانى أم موضوع كما صنعته الثقافة العربية، وعندئذ لم يتيسّر التمييز الكافى بين البطلة ـ على أنها ذات ـ والأحداث الخارجية، أو العالم الخارجى بوصفه موضوعاً؟

تتعلق الملاحظة الثالثة بالمعطى الحضارى العامّ. فلا شك أن ازدهار السيرة الذاتية حديثا يعود إلى إرساء القيم الليبرالية فى الغرب. ومنها بالأساس قيم حرية الفرد واستقلاله عن جميع أوجه القسر ومؤسساته. الفردية، إذن، ظاهرة غربية ترجع كلّ أنواع النشاط إلى الإنسان ذاته. أما فى المجتمع العربى، فإنه رغم تسرب كثير من قيم الحضارة الحديثة، ومنها بالأساس الوجه الليبرالى، بقيت قيم ذوبان الفرد فى المجموعة أو فى الذات الإلهية مترسخة فى وجدان الأفراد. وبما أن السيرة الذاتية قائمة على الفردية، وعلى امتلاك الفرد لكل مقوماته الإنسانية بصفة مستقلة عن المجموعة، فإنها تبقى ـ لدى المرأة بصفة خاصة ـ مرتهنة بوضعها، بصفتها فردا غير مستقل، فردا لم يرتقِ بعد إلى مستوى المواطنة، سواء تعلق الأمر بما يسمّى المجتمعَ المدنى، مشروع المجتمع العربى الذى لمّا يكتمل، أو تعلق بالمنظومة القيمية التى لا تزال على قدر كبير من المحافظة. نحن نستعيذ بالله من كلمة «أنا» ولا يقول «أنا» إلا الشيطان. إن لهذا دلالته العميقة فى مدى تشكيل ملامح الفرد المواطن. بل تتساءل آسيا جبار باستنكار بما مفاده:

> كيف أقول «أنا» بما أن هذا قد يعنى الاستهانة بالقواعد الأمهات التى تشدّ مسيرة الفرد إلى الخضوع الجماعى؟(١٤)

أود أن أشير كذلك إلى عامل آخر. ولو فى شكل تساؤل: إن السيرة الذاتية تبقى فى نهاية الأمر جزءا من التاريخ، وإن كان على خصوصية شديدة ومعقدة، فهل يعود فقر السيرة الذاتية النسائية إلى فقر فى تاريخ المرأة العربية، بما أنها كانت ـ وربما لا تزال ـ مقصاة عن الفعل الذى تحقق به ذاتها؟ لعل المبدعين من الرجال الذين كتبوا سيرهم الذاتية كانوا يشعرون بأنهم فعلوا، وبأنهم فاعلون فى التاريخ فكانت كتاباتهم إسهاما فى هذا الفعل، وإن إشراق ذات فدوى طوقان فى سيرتها الذاتية يتجلّى بحق فى رواية قصة شعرها؛ إذ إن هذا الشعر كان بمثابة الحدث الذى ملأ كيانها، وإن قارئها ليدرك أنها بالشعر تسعى إلى تحقيق ذاتها. أفكانت تحسّ ـ ولو فى لاشعورها ـ بأنها تفعل ـ بالشعر ـ فى التاريخ؟ خصوصا إذا اعتبرنا معاناتها غير الشعرية (فى علاقتها بالمجتمع) فى سبيل تحقيق حدثها الشعرىّ؟ إن هذا التساؤل يرفد سابقه فى مسألة الفعل فى التاريخ.

وفى الختام أقول: إن هذا البحث تناول بإيجاز ظاهرة السيرة الذاتية انطلاقا من فعل الكتابة، أى من جهة المبدعة البائة، ويبقى التساؤل مشروعا حول جانب المتلقى: أى كيف يتلقى القارئ العربى ـ رجلا كان أو امرأة ـ النصّ السيرذاتىّ النسائىّ؟

هوامش:

١ ـ فى كتابات جورج لوكاتش بالخصوص، وفى أدبيات الماركسية بصفة عامّة.

٢ ـ **Philippe Lejeune, Le Pacte Autobiographique**, Paris: Seuil, 1975. Georges May, **l'Autobiographie**.

(وقد عرّبه محمد القاضى وعبد الله صولة ـ بيت الحكمة ـ تونس ١٩٩٢)

٣ ـ يوجز جابر عصفور ظواهر التداخل الشديد بين الرواية والسيرة الذاتية فى فكرة: الحدود المرنة التى تسم السيرة الذاتية فتمكنها من ملامسة أشكال التعبير الفنّى الأخرى. انظر مجلة **العربى** عدد٤٧٠ ـ لسنه ١٩٩٨

٤ ـ انظر جورج ماى ـ المصدر المذكور، خاصة الفصلين الأول والثانى.

• ـ يقول عفيف فراج:

«إن صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن. وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور والغناء الوجدانى الرومنتيكى دائم الدفق، وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة البطلة بينما تبقى الخلفية الاجتماعية الواقعية غارقة فى الظل».

(الفكر العربى المعاصر، عدد ٢٤ ـ ١٩٨٥، ص ١٤٧ .

٦ ـ فيليب لوجون: المصدر المذكور، ص١٤، وما بعدها .

٧ ـ نقصد هنا: المؤلف صاحب السيرة الذاتية .

٨ ـ انظر بهذا الصدد مقال «Yvonne Pelle' Doue'l» فى الموسوعة العالمية:

Encyclopcedia Universalis. "Art: Femme".

٩ ـ Bèatrice Didier, L'écriture Femme P.U.F. 1981. p. 258

١٠ ـ Brigitte Legons, Encyclopoedia Uuiversalis, Art:Femme

١١ ـ فدوى طوقان: رحلة جبلية. رحلة صعبة ـ عمان، ١٩٨٥، ص ٤٠ .

١٢ ـ المصدر السابق ، ص ١٣٩ .

١٣ ـ **Peuples Mêditerranneens**, no. 48, 49, p. 94

١٤ ـ المرجع السابق ص ٩٨، ٩٩ .



تداخلات النصوص والاسترسال الروائى

تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب

أحمد درويش*

هنالك علاقة ظاهرة لا تخطئها العين بين فن الرواية فى الأدب العربى وظاهرة الجنوح إلى الحديث عن السيرة الذاتية، باعتبار سيرة كل إنسان فى ذاتها رواية يعلم الكاتب نفسه تفاصيلها قبل الشروع فى تناول القلم، أكثر من معرفته بتفاصيل أية رواية خيالية أخرى، أو كما كان يقول جونسون: «إن حياة الإنسان يمكن أن تكتب على أفضل طريقة من خلاله هو»، وإن كانت هذه المقولة فى ذاتها قد تعرضت لكثير من النقاش على يد أندريه موروا ورفاقه من مؤسسى أصول فن كتابة السير الذاتية وتشابكاتها الروائية(١).

ويساند هذه الظاهرة فى تاريخ الأدب العربى ظاهرة موازية هى جنوح كثير من روايات الاغتراب إلى منابع السيرة الذاتية لإثراء المادة الخام بمعطياتها فى عملية تبدو وكأنها عودة للجذور من خلال اشتداد البعد المكانى الذى قد يثير مخاوف انقطاع الصلة مع هذه الجذور، أو انقطاع المرجعية التى يستند إليها الكيان الإنسانى فى تماسكه واستمرار وجوده.

إن هاتين الظاهرتين من ناحية، ومناطق التقاطع بينهما من ناحية أخرى، قد تركتا بصماتهما لا على مسار تاريخ الرواية العربية فحسب، بل على مسار استخدام التقنيات فى الجنس الروائى الوليد نسبيا فى ذلك الأدب، وعلى مفهوم مناطق التمايز أو التداخل بينه وبين أجناس نثرية أخرى مثل جنس السيرة الذاتية نفسه، وجنس التاريخ، والمقالة والتقرير الصحفى، فضلا عن ملامسة شواطئ أجناس أخرى كالشعر فى بعض الأحيان.

لقد بدأ التقارب بين السيرة الذاتية والرواية والاغتراب من المحاولات الأولى شبه الروائية التى عرفها القرن التاسع عشر، سواء اتخذت شكل القصص على لسان المتكلم الأول صراحة كما كان الشأن مع رفاعة الطهطاوى وغيره من رواد

* أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.

الحوار الحضارى مع الآخر، أو اتخذت شكلا يلتمس الطريق إلى الجمع بين هذه الظواهر كما حدث فى كتاب (علم الدين) لعلى مبارك، الذى حاول من خلاله أن يوارى من الصوت الصريح للمتحدث الأول فى السيرة الذاتية، كما فعل رفاعة - إلى صوت موارب، يوهم بالحديث عن السيرة الغيرية من خلال إشارته إلى بطل يحمل أولا رمز الاسم الآدمى العام «هيان بن بيان»، ثم يتم تخصيصه فى صورة اسم شيخ عالم أزهرى هو «علم الدين»، وعندما نقترب منه نجده ليس شيئاً آخر سوى اسم بطل السيرة الذاتية الروائية نفسه «على مبارك»؛ حيث تأخذ الشخصية المستعارة منه الحرفين الأولين من اسمه والحرف الأول من اسم أبيه وتضيفهما إلى «الدين» الذى لا يخفى موقعه الرئيس فى الحوار الحضارى مع الآخر.

وإذا كانت هذه المحاولة المبكرة الروائية تلبس مسوح السيرة الذاتية، فإنها سوف تتخذ من الاغتراب موضعا لحركتها مع أن نقطة انطلاقها كانت من إحدى مطابع القاهرة المحروسة حيث يلتقى مستشرق إنجليزى يهتم بطباعة قاموس عربى بالشيخ الأزهرى علم الدين مصحح القاموس، وحيث يقودهما الحوار الحضارى حول الشرق والغرب إلى دعوة المستشرق للشيخ لكى يزور موطن الحضارة الأوربية، ويكون دليله الذى يطلعه على أسرارها ويحاوره حول فوائدها هو الاطلاع والحوار الذى يستغرق مائة وخمساً وعشرين مسامرة تحتل نحو ألف وخمسمائة صفحة وتقع فى أربعة أجزاء فى كتاب (علم الدين)[٢]. ولكن اللافت للنظر أن المستشرق الإنجليزى الذى يوجه دعوته لعلم الدين لزيارة إنجلترا، يبدأ بزيارة فرنسا فتستغرقه الرحلة كلها هناك، وكأن ذلك امتداد للاغتراب الحضارى الذى مارسه من قبل رفاعة الطهطاوى فى (تخليص الإبريز).

أما الأفق الحضارى الذى تميزت به هذه الضفيرة الثلاثية «الذاتية - الروائية - المغتربة» فقد كان شديد الاتساع، تعكس أبعاده بعض عناوين المسامرات مثل «السفر والزواج، والسكة الحديدية، والموالد والأعياد، والحانات واللوكاندات والنساء والملاحة والتعليم والقهوة والحشيش والمصرى الغريب ودود القز وبلاد سنغاميا والجيولوجيا والزراعة.. إلخ»، وهو أفق واسع حاولت أن تسيطر عليه نظرة أديب كان يحمل بذور كاتب روائى كبير لولا أن شغلته الحياة السياسية والتعليمية فى مصر القرن التاسع عشر[٣]، ولسوف يتخصص هذا الأفق فى الكتابات الروائية التى سوف يشهدها القرن العشرون، والتى سوف يدور معظمها حول تجربة فرد شرقى مسافر أو منبعث إلى أوروبا وعلاقته بآحاد من الأوروبيين يغلب أن تمثل المرأة الجميلة القطب الرئيسى فيهم، وأن يكون لتجربة الجسد نصيب وافر من هذه العلاقات.

لكن هذه التجربة ستحمل أيضا بداية ظاهرة تعبيرية، سوف تتكرر فى الأعمال الروائية التى تنتمى إلى هذا اللون وهى ظاهرة «الثرثرة» بالمفهوم الروائى، والخروج إلى مجال الاسترسال، مع تعدد الدوافع والأشكال. ولقد كان الدافع فى علم الدين - التى كانت فى طور تجربة الشكل الروائى - هو إشباع النزعة التعليمية التى شكلت هدفًا أساسيا، وفى هذا الإطار كانت صفحات كاملة من المعلومات حول الزراعة أو الملاحة أو الچيولوچيا، تبعا للموقف الذى تثيره المسامرة المطروحة.

إن اتصال الرواية بالسيرة الذاتية والاغتراب وما ينتج عن ذلك من بروز نزعة حوار «الأنا» مع «الآخر» ومحاولة رؤية الذات من بعيد، سيشكل علامة بارزة فى عدد غير قليل من الأعمال الروائية المهمة على مدى أكثر من ثلاثة أرباع قرن قطعتها الرواية العربية فى رحلتها منذ ظهور ما اصطلح على تسميته بالأعمال الروائية بالمعنى الخالص، ويندرج فى هذا الإطار على سبيل المثال لا الحصر (زينب) لمحمد حسين هيكل ١٩١٤، (أديب) لطه حسين ١٩٣٥، (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم ١٩٣٨، (الأيام) لطه حسين - الجزء الثانى ١٩٣٩، (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى ١٩٤٤، (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس ١٩٥٤، و (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح ١٩٦٥و، (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر ١٩٩٥.

وقد يكون للارتباط بين التجربة الروائية الناضجة الأولى عند هيكل وهذين العنصرين، أثر فى شيوع نموذج «الاحتذاء» ومعالجة بعض هموم الذات والجماعة من خلال مسار أصبح مطروقا وآمنا إلى حد ما. ولقد أعطى هيكل بوضوح ارتباط روايته بالغرب دافعا ومكانا للميلاد، حيث كتب فى مقدمة الرواية:

كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها، وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مصر مما لا تقع عينى هناك على مثله فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة، وكنت ولوعا يومئذ بالأدب الفرنسى أشد ولع واختلط فى نفسى ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى، وكان من ذلك أن قمت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن ووحدات وصور مصرية، بعد محاولات غير كثيرة انطلقت أكتب «زينب»(٤).

وإذا كان هيكل قد أعلن عن الربط الواضح بين عنصرى الغربة والرواية فإن ناقديه يكادون يجمعون على الربط بين هذه الرواية والسيرة الذاتية حيث تعكس شخصية «حامد» وهى الشخصية الرئيسية فى الرواية رغم إبهام العنوان، تعكس ملامح المؤلف فى صباه فى سهول الريف المصرى الخضراء.

وقد لوحظ أن هيكل كان متأثرا فى هذه التجربة الروائية الرائدة بالبناء الفنى لرواية جان جاك روسو، التى تحمل عنوان «جولى» أو «هلويز الجديدة»(٥).

ولاشك أن مناخ الاغتراب الذى ولدت الرواية فى إطاره، أتاح فرصة للتعبير عن مضامين ربما كان التعبير عنها محفوفا بقدر أكبر من الصعوبة خارج إطار هذا المناخ، ذلك أن تجربة التعبير عن عواطف الحب «نثرا» لم تكن لها قوة التعبير نفسها عن هذه التجربة «شعرا». وفى الوقت الذى كان من المألوف عدم الربط الحتمى بين ضمير المتكلم الأول عند الشاعر وشخصية بطل قصيدته، فإن ذلك الربط أكثر قوة فى الخطاب النثرى. وانطلاقا من ذلك التصور فلقد كان من غير الميسور على شخصية تحلم بمستقبل سياسى اجتماعى مرموق مثل هيكل أن يكتب وثيقة نثرية يستشف منها أنه بطل تجربة أو مغامرة عاطفية، لكن جو «الاغتراب» دون شك سمح بتحرير المسودة الأولى للتجربة التى جاءت دون توقيع صريح فى البداية، ثم نسبها هيكل إلى نفسه، وكسر الحاجز النفسى بين الوثيقة النثرية والاعتراف العاطفى، ولعل ذلك كان الممهد لآخرين لأن يكتبوا روايات السيرة الذاتية على الإيقاع نفسه كما حدث مع العقاد والمازنى وطه حسين والحكيم.

إن نزعة الاسترسال أو «الثرثرة» الروائية التى رأينا بدايتها تولد مع على مبارك فى (علم الدين) تحت دوافع النزعة التعليمية، سوف نرى بعض مظاهرها تتجسد هنا فى (زينب) تحت دوافع أخرى، كان من بينها اقتداء نموذج جان جاك روسو فى (هلويز الجديدة) من خلال إقامة الهيكل الفنى للرواية على أساس «تمجيد الطبيعة» وتقنية الرسائل المتبادلة بين العاشقين، وقد قاده ذلك إلى إفراد كثير من الصفحات المستقلة حول هذين المحورين. وإذا كان محور تمجيد الطبيعة يمكن الدفاع عن الاسترسال فيه، كما صنع يحيى حقى، بالقول بأن «الطبيعة فى قصة هيكل ليست عنصرا ثانويا كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها، بل هى عنصر قائم بذاته يلعب فيها الدور الأول»(٦)، فإن الاسترسال فى الرسائل يصعب الدفاع عنه لأن «عزيزة» أحد طرفى المراسلة، كانت كما وصفها هيكل نفسه، على قدر متواضع من الإلمام بالقراءة والكتابة.

وإذا كان مناخ الحوار العاطفى من ناحية، وقصر باع أحد المتحاورين من ناحية أخرى قد حد من التضخم الكمى لظاهرة الثرثرة الروائية، عند هيكل فى رواية (زينب)، فإن انتقال الحوار إلى دائرة الحوار الفكرى والحضارى والثقافى وارتفاع مستوى المتحاورين قد فتح الباب على مصراعيه فى رواية توفيق الحكيم (عصفور من الشرق)، لتحتل الحوارات والتأملات رقعة واسعة تكاد تخل أحيانا بحبكة البنية الروائية للأحداث. إن (عصفور من الشرق) قد تلتقى فى نواتها الأولى مع (زينب) فى أن كلا منهما تعكس مشاعر الشاب الشرقى الذاهب إلى الغرب وإلى فرنسا خاصة فى بعثة دراسية والمعبر عن مشاعره فى هذه الفترة حيال الأنوثة والوطن البعيد، ولكن هيكل كان يتخذ من موطن «الاغتراب»مكانا لإطلاق التأمل والحوار، على حين اتخذ الحكيم موطن الاغتراب مسرحا للحوار، ودعا إلى المشاركة فيه أطرافا ينتمون إلى حضارة الآخر. ومن هنا فإن حواريات الحكيم هنا مع انطلاقها من نواة قريبة إلى هيكل، تنتمى إلى أفق قريب من على مبارك فى (علم الدين). إن هيكل أراد أن يرى الوطن من بعيد، على حين أراد الحكيم أن يرى الذات من بعيد وأن

يعيد تقليب المسلمات فى ضوء حوارات. وربما لم يكن الطريق ممهدا أمامها إلا من خلال «مناخ الاغتراب» وإذا كان هذا المناخ قد أتاح لهيكل من خلال رواية السيرة الذاتية أن يثير قضية «الحب»، فإن هذا المناخ قد أتاح للحكيم أن يثير جانبا من الحوار حول قضايا مثل رؤية الشرق والغرب لقضية الأديان، وها هو محسن يطرح على محاوره الروسى مسيو إيفان سؤالاً:

أليست روسيا الآن جنة الفقراء؟

فأجابه الرجل كالمخاطب لنفسه:

أتظن؟ إن جنة الفقراء لن تكون على هذه الأرض.

وصمت الرجل قليلا، ثم قام إلى زجاجة «الفودكا» فتناول منها جرعة وهو يقول:

ـ أنت أيضا ممن يعتقدون فى هذه الخرافة: جنة الفقراء؟!

ـ إنى فكرت فى أمرها كثيرا، ومن ذا الذى لم يفكر فيها؟ تلك مشكلة الدنيا التى لم تحل:

«وجود أغنياء وفقراء، سعداء وتعساء على هذه الأرض».

من أجل هذه المشكلة وحدها ظهرت الرسل والأنبياء!

ـ يامسيو «إيفان».. لست أرى رأيك فى أن المشكلة لم تحل! إن الأنبياء قد جاءوا من السماء بخير الحلول!..

فتفكر الرجل قليلا، ثم قال كالمخاطب لنفسه:

ـ أنبياؤكم أنت؟! نعم هذا من الجائز! إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض، وأنه ليس فى مقدورهم تقسيم مملكة الأرض، بين الأغنياء والفقراء، فأدخلوا فى القسمة «مملكة السماء»، وجعلوا أساس التوزيع بين الناس «الأرض والسماء»، فمن حرم الحظ فى جنة الأرض فحقه محفوظ فى جنة السماء... ولكن الغرب أراد هو أيضا أن يكون له أنبياؤه الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد. وكان هذا الضوء منبعثا من باطن الأرض، لا يأتى من أعالى السماء، هو ضوء العلم الحديث ـ فجاء «نبينا» ماركس، ومعه «إنجيله» الأرضى: «رأس المال» وأراد أن يحقق العدل على هذه الأرض فقسم الأرض وحدها بين الناس ودنس السماء.

ويستمر الحوار فى هذه القضية الفكرية بين محسن وإيفان، عن المسيحية والماركسية والإسلام والفاشية، وعيسى ومحمد والفقراء والأغنياء[٧].

ولا يلبث بعد قليل أن يعود إلى مشكلة النبوة فى الغرب من خلال الحديث عن «أنبياء الخيال»: توماس مور وكامبانيلا وموريلى وكابيه، مشيرا إلى مؤلفاتهم فى حواره مع الروسى، عابرا إلى استدعاء صورة السيدة زينب «ومعجزات المحبة عندها»[٨]. وعندما يفتح عينيه ذات يوم فيكتشف أن خيال المتعة القوية التى كانت تربطه مع صديقته والتى ظن أنها من القوة بحيث لا تنقطع ثم اكتشف أنها أوهى من الحرير، يستدعى قصة الإله الهندى ماهادوفا وارتباطه بمحبوبته الراقصة عندما هبط إلى الأرض متنكرا، وإحراق الراقصة لجسدها معه عندما بدا لها أنه ميت.

وقد يتحول الاسترسال أو الثرثرة الروائية فى (عصفور من الشرق) إلى استدعاء معلومات وإلقاء دروس وتحليل قضايا، مثل هذه الصفحات الثمانى[٩] المتتالية التى قدمها حول التحليل الموسيقى وخصائص السيمفونيات عند فاجنر وبتهوفن، وينقل صفحات من وصية بيتهوفن إلى شقيقيه كارل وجوهان حول إصابته بالصمم.

وقد يبلغ الحوار الثنائى بين محسن وإيفان حدا مفرطا فى الطول لدرجة يكاد ينسى معها القارئ أنه بين صفحات عمل روائى خلفيته حوار الحضارات، ويظن أنه يقرأ عملا فكريا فى حوار الحضارات يرتدى مسحة روائية. إن أربع عشرة صفحة[١٠] كاملة يدور فيها الحوار بين محسن وإيفان حول القوة المعنوية التى تحاول الأديان القديمة والحضارات الحديثة

أن تغرسها فى قلوب أبنائها كل بطريقته، وتمتلئ هذه الصفحات بأقوال عيسى المسيح ومواقف من غزوة بدر والنظام الرأسمالى للكنيسة ودور رجال الدين المسيحيين والمسلمين فى انهيار مملكة السماء، والفرق بين النظرة التكاملية للحضارات القديمة فى آسيا وأفريقيا والنظرة الأنانية للحضارة الأوروبية، الفتاة الشقراء التى نتجت عن تزاوج الحضارات القديمة ـ ودور آدم سميث فى تفتيت الحضارة الحديثة لقدرات الإنسان، ووجهة نظر الفيلسوف هكسلى فى أوروبا الحديثة، ورداءة الأدب الحديث الذى أصبح يتم تعاطيه كالسجائر والأفيون، وخطر اكتساب الدهماء للثقافة السطحية، وتاريخ أوروبا المظلم فى إعدام العلماء ومحاكم التفتيش، وحوار الشاعر «كوكتو» والفيلسوف «جاك مارتيان» حول الدين ودلالته على سطحية الادعاءات الروحية المعاصرة. ولاشك أن أسلوب الحكيم فى تناول هذه القضايا يمتاز بالسلاسة والعمق وأن ما يرد من آراء على لسان محسن وإيفان يتفق مع البنية العامة للشخصية على النحو الذى يتم التمهيد له والنمو به منذ بدايات الرواية. لكن التساؤلات المثارة تتصل بمدى تحمل الشجرة الروائية لهذه الأغصان المتهدلة فى بعض الأحايين، ومدى الخسارة التى تلحق بهذه الشجرة لو أنه تم الاستغناء عن هذه الأغصان، وتحويلها إلى شجرة فكرية أخرى ربما كانت لها ثمارها الأخرى المغايرة وظلالها المختلفة.

إن رواية (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر، تدور فى الأفق نفسه الذى تنتمى إليه روايات الاغتراب الممزوج بالسيرة الذاتية، ودلالة الاغتراب قد تطل من خلال عناوين روايات أخرى عبر تحديد الزاوية المكانية المغايرة، ووجود رمز إرادة للحركة إليها، كما حدث فى (عصفور من الشرق) حيث يتحدد مع الشرق نقيضه المرتبط به وهو «الغرب» موطن الاغتراب. ومع العصفور رمز الحركة الإرادية السريعة التى تطفو فوق معوقات المكان، وكما حدث فى (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، حيث يشير «الشمال» هذه المرة إلى المصب المقابل لمنبع الجنوب، وتشير «الهجرة» إلى الحركة الإرادية فى السعى نحو الاغتراب، وقد تحمل عناوين بعض روايات الاغتراب، وصفا محايدا للمكان الجديد، مجرد تحديد جغرافى له، دون ربطه بنقيضه الملازم، ودون إشارة لوسائل الحركة إليه ولا للشعور المرتبط بالحركة، وهذا هو الذى يحمله عنوان رواية مثل (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس، وقد تشير بعض عناوين هذا اللون من الروايات إلى منطقة «المنبع» وحدها مع دوران معظم أحداثها فى منطقة المصب، كما هو الشأن فى رواية (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى التى يكتفى عنوانها بهذه الإشارة الجغرافية المكانية دون إشارة إلى دوافع الحركة أو وسائلها أو مذاقها.

أما (الحب فى المنفى) فتشير كلمات العنوان فيها إلى معطيات أكثر تحديدا، فمكان الاغتراب هو المنفى بما تحمل الكلمة من نفى شوق «العصفور» أو سعى «الهجرة» أو الانبهار بالحى اللاتينى أو الانجذاب إلى «أم هاشم»، ويظل «المنفى» رمزا للإذعان لقرار رحيل يأتى من خارج الذات، وهو فى الوقت ذاته رمز لتقطيع الأواصر مع الشرائح الملاصقة القريبة من النفس أو الجسد. لكن كلمة «الحب» فى العنوان تأتى لكى تقدم توازنا مع حدث الإذعان وتقطيع الأواصر، فليس الحب إذعانا أو هو على الأقل ليس إذعانا لأوامر تأتى من خارج الذات، أو هو مرة ثالثة ليس إذعانا يتم تقبله على مضض؛ وذلك كله لأنه فى نهاية المطاف ليس تقطيع أوصال بقدر ما هو تجميع وشائج. ولعل التقاء هذه المعطيات المتناقضة فى إطار عنوان واحد هو الذى يعطى هذا العنوان مذاقا متميزا.

وإذا كان عنوان الرواية قد نسج هذا التوازن بين المنفى والحب، وهو فى الوقت ذاته توازن بين البعد والقرب، فإن مناخها العام قد مكنها من اختيار موقع خاص على شبكة روايات الاغتراب والسيرة الذاتية، كانت معظم الروايات السابقة يحتل أفرادها موقع المبعوثين الشباب «الذين يتجهون إلى وسط أوروبا» ؛ فرنسا غالبا وإنجلترا أحيانا، وينجذبون من خلال حميا الشباب إلى المرأة الفاتنة الشقراء ومن خلالها إلى الحضارة، ويظل هاجس الجنس يداهمهم ويداهمونه ويعبّرون عنه بدرجات مختلفة من الصراحة ومن ورائه تأتى بعض حوارات الحضارة. لكننا هنا فى وضع يختلف فى كثير من الزوايا، ليس البطل مبعوثا، وليس شابا، وليس المكان وسط أوروبا وليس الطرف الآخر الفاتنة الشقراء وحدها، وليس

الجنس هو الهاجس الرئيسي وحده مداهما ومداهَما، والصفحة الأولى من الرواية تشف عن هذا المَناخ كله جملة واحدة:

اشتهيتها اشتهاء عاجزا كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزا وأبا مطلقا، لم يطرأ على بالي الحب ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائي. لكنها قالت لي فيما بعد: كان يطل من عينيك. كنت قاهريا، طردته مدينته للغربة في الشمال. وكانت هي مثلي، أجنبية في ذلك البلد، لكنها أوروبية. وبجواز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها. ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيدني فيها العمل صرنا صديقين.

إن هذه الصداقة سوف تتحول فيما بعد إلى لون من الاشتهاء والحب، وسوف تلغى الكثير من الفوارق الفاصلة بين العجوز المطلق والصغيرة الجميلة والقاهرى المنفى والأوربية المتجولة، ولكن سوف تظل طبيعة الحوار بينهما مختلفة عن طبيعة حوار البؤرة والطرف فى كثير من الأعمال السابقة.

إن الحوار هنا أقرب إلى حوار طرفين يلتقيان فى زاوية بعيدة عن البؤرة، ومن هنا فإنهما معا ينجوان من حتمية الانجذاب والانبهار ويستطيعان معا أن يكونا متأملين فى حياد لما تسببه البؤرة لأطرافها، وهما يلتقيان فى مكان لا يمثل فى ذاته نقطة انبهار ولا نقطة عداء كما كانت تمثل باريس أو لندن بالنسبة إلى الأعمال السابقة، بل إن حياد المكان يصل إلى درجة الصفر عندما لا تحدد له الرواية اسما، ويكتفى بأن يطلق عليه حرف (ن). ونحن، إذن، هنا فى الطرف المقابل من حيث قوة جذب المكان لعنوان مثل «الحى اللاتينى».

وكما تؤدى طبيعة المكان، ومن قبلها طبيعة العمر عند البطلين إلى تلوين آفاق الرواية بدرجة حيادية من الضوء يسهل معها رؤية كثير من الأشياء فى حجمها الطبيعى، تؤدى طبيعة عمل البطل الصحفى إلى تكوين الحوار والسرد بلون خاص، يختلف عما كان عليه الحال فى البطل «طالب البعثة» أو الفنان أو المفكر... إلخ. لكن هذا الاختلاف لا يخرج الحوار والسرد عن الظاهرة العامة التى رصدناها فى هذا اللون من الروايات بصفة عامة، وهى ظاهرة الثرثرة الروائية أو الاسترسال. ولابد من الإشارة هنا إلى أن التقاط بعض ظواهر الاسترسال فى بناء الشخصية أو الحدث هنا أو هناك، لا يعنى أننا نعتقد أن مسار الرواية ينبغى أن يكون خاليا من النتوء أو التعرج والامتداد. لكننا نفرق بين امتداد يعد طبيعيا لإحدى الخلايا الحية فى بناء الرواية، ويؤدى بتره أو اختزاله إلى الإحساس بنقص واضطراب فى بناء هذه الخلية كما هو الشأن فى كثير من الأعمال الروائية الكبيرة فى الآداب العالمية، ومن بينها كثير من روايات نجيب محفوظ فى الأدب العربى، وامتداد قد يكون مفيدا فى ذاته، وذا قيمة فكرية أو أدبية أو إنسانية، وعاملا مهما فى إضاءة بعض جوانب الحدث بل بعض أبعاد الشخصية فى ذاتها، ولكنه يبقى بالنسبة إلى الخلية الروائية نتوءا ملصقا من الخارج، يمكن أن يتم عزله عن الشخصية أو عزل الشخصية عنه مع احتفاظ كل منهما بقيمته الذاتية فكرية وأدبية، ولكن دون أن يحس الطرف الآخر باضطراب وخلخلة جذرية، مع أن الالتحام فى بعض الأحيان يكون محكما، ويكون الالتصاق بالأكثر مهارة فى الصناعة.

فى هذا الإطار تبدو الثرثرة الروائية أو الاسترسال فى (الحب فى المنفى) متوائمة مع طبيعة عمل البطل الصحفية وتبدو فى مجملها منتمية إلى هذا المجال من تقارير كاملة تضاف، أو مقالات يقتبس منها أو مقابلات تسجل. والمؤلف نفسه يعلن هذا فى وضوح فى كلمة الرواية الختامية حين يوضح أنه:

فى الفصل الأول: قصة تعذيب بيدرو إيبانيز ومصرع شقيقه فريدى فى شيلى، الاسمان حقيقيان والوقائع حقيقية مع شئ من التصرف.

فى الفصل السادس: شهادة الممرضة النرويجية عما حدث فى عين الحلوة شهادة حقيقية، وهى مزيج من أقوال منشورة وحوار شخصى أجراه المؤلف معها.

فى الفصل العاشر: المقال المنسوب إلى برنارد الشخصية الروائية نص لمقال حقيقى.

وفى الفصل الأخير: شهادة الصحفى الأمريكى رالف حقيقية، الاسم الحقيقى والوقائع حقيقية.

وهذا توضيح جيد من المؤلف، وهنالك تقارير أخرى ومقالات ومقابلات تزدحم بها صفحات الرسالة ذات الحجم العادى، مثل حوار الناصريين والشيوعيين ومذبحة دير ياسين ومقالات الصحف العربية عن صابرا وشاتيلا، والانتقام لضرب سفير إسرائيل فى لندن وموقف قوات الكتائب وقوات سعد حداد.. إلخ.

وواضح أن طبيعة الاسترسال أو الاقتباس تتصل بالعمل الصحفى وبالمهمة التى ينشغل بها البطل والكاتب، وأن الاقتباسات التى تبدو بالنسبة إليه هو بطلا للسيرة أو لرواية السيرة ذات أهمية قصوى فى توضيح الموقف أو مسار الأحداث، ولكنها قد لا تبدو بالقدر نفسه من الأهمية لدى القارئ المتلقى الذى قد يحس أحيانا بأن المؤلف يحمل جانبا من العبء بالنيابة عنه، ويكلفه مهمة التطواف على حقول من الزهر الحلو والمر ليجرب طريقة امتصاص رحيقها بنفسه واستخلاص عناصرها قبل العودة إلى المائدة التى تختزل من خلالها الرواية شريحة طويلة من العمر فى صفحات معدودة. وقد لا يلاحظ المؤلف، أى مؤلف، الأثر المحتمل على مزاج المتلقى من ذلك الانتقال المتكرر والمفاجئ أحيانا بين مجموعة من المناخات ذات الدرجات الحرارية المتفاوتة، بعضها ينتمى إلى عالم خاص هو العالم الروائى الذى يتمتع بمقاييس خاصة تختلف من رواية إلى رواية فى التحديد الضمنى غير المصرح به لمعنى الزمان ومعنى المكان ومعنى أبعاد الشخصية، وهى معان لا تتفق بالتأكيد مع الأبعاد الخارجية الواقعية، وإن لم تكن بالضرورة متناقضة. وهى أبعاد تختلف حتى لدى المؤلف الواحد من عمل روائى إلى آخر، تبعا لحجم ودرجة تقصير أو تحديب أو استطالة أو استدارة المرآة التى يضعها المؤلف أمام القارئ.

ومن هنا، فإن الخروج المفاجئ أو المتكرر أو الطويل، قد يحدث لونا من التشويش على شاشة التلقى بين العوالم التى ينتمى إليها كل من «محسن» و «سوزى» و«بيتهوفن» و«هكسلى» أو «إبراهيم» و «بريجيت» و «إيريل شارون» و«سعد حداد».

ولابد أن يقود ذلك إلى التساؤل فى نهاية المطاف حول اتجاه «تداخل الأجناس» الذى يشيع فى النص الأدبى المعاصر، سواء بين الأجناس التى تنتمى إلى عالم الشعر من ناحية، وتلك التى لا تتقيد بالإيقاع من ناحية ثانية، أو ذلك التداخل حتى فى داخل الدائرة الواحدة، وهل يقتصر طرح التساؤل فى مثل هذا اللون، على علاقاته بقوانين «الإرسال» المتعارف عليها أو المبتكرة أم أن التساؤل أيضاً ينبغى أن يمتد إلى قانون «التلقى» ومدى استيعاب الذائقة السائدة لدرجات التداخل المختلفة؟

هوامش:

(١) أندريه موروا، فن التراجم والسير الذاتية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.

(٢) انظر دراسة تفصيلية حول الوعى بالآخر فى علم الدين، فى كتابنا تقنيات الفن القصصى، دار غريب، القاهرة ١٩٩٨.

(٣) Louca Anowar. **Voyageurs et ecrivans egyptiens en France au XIX siecle**, p.88 et suivantes.

(٤) رواية زينب، طبعة دار المعارف، ١٩٧٤، ص ١٠.

(٥) انظر دراسة حول هذا الموضوع فى كتابنا الأدب المقارن، النظرية والتطبيق، القاهرة، الزهراء ـ ١٩٨٥.

(٦) يحى حقى، فجر القصة المصرية، القاهرة ١٩٧٥، ص ٤٩.

(٧) انظر عصفور من الشرق، صفحات ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠.

(٨) نفسه، ١٠٢ ـ ١٠٤.

(٩) نفسه، ١٦٠ ـ ١٦٧.

(١٠) نفسه، ١٧٠ ـ ١٨٣.

الرواية والتاريخ
طريقتان فى كتابة التاريخ روائيا

محمد القاضى*

ما الذى يحدث حين يتقاطع فى نص واحد ضربان من ضروب الخطاب: أحدهما تاريخى والآخر روائى، فيجتمعان فى جنس فرعى هو الرواية التاريخية؟ إنه لمن المسلّم به اليوم أن:

> كل نصٍ نصٌ جامع تقوم فى أحنائه نصوص أخرى فى مستويات متغيرة، وبأشكال قد نتعرفها إن قليلا أو كثيرا: هى نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة. فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة[١].

ولكن التناص يتخذ فى الرواية التاريخية صورة طريفة، إذ هو استدعاء لخطاب التاريخ الماضى لإنشاء خطاب الرواية الراهن. كيف يتم هذا الاستدعاء؟ ما آليّاته؟ وعلى أية صورة يمثل التاريخ فى الرواية؟ ولماذا يقع ذلك كذلك؟

إن هذه التساؤلات تمثل خلفية نظرية حاولنا فى هذا العمل أن نتحسّس الطريق إلى استكناه الأجوبة عنها، من خلال هذا اللون الإبداعى الموسوم بالرواية التاريخية، بما هى منطقة وسطى بين التاريخ والأدب، يؤلف بينهما أن كلا منهما خطاب سردى، إلا أن التاريخ خطاب نفعى يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة فى تتابع الوقائع، فى حين أن الأدب، والرواية على وجه الخصوص، خطاب جمالى تقدّم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية. واقتصرنا فى ذلك على أثرين هما (الزينى بركات) لجمال الغيطانى[٢] وثلاثية (غرناطة) لرضوى عاشور[٣].

وقد رأينا أن ننطلقَ فى عملنا هذا من حدّ الرواية التاريخية والإلماع إلى ما تثيره من قضايا، دون التوقف عند تاريخها. فإذا تم لنا هذا المهاد النظرى انثنينا إلى (الزينى بركات) و(غرناطة) لنفحص طرائق استحضار التاريخ فى كل منهما، ونستكشف الغايات الكامنة وراء هذا الاستحضار.

---

* كلية الآداب، منوبة، جامعة تونس الأولى.

يعتبر النقاد أن الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحى لم تظهر فى الغرب إلا فى مطلع القرن التاسع عشر مع «والتر سكوت» (١٧٧١ ـ ١٨٣٢) الذى وفق فى الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، وأحلها فى إطار واقعى، وجعلها تتحرك فى ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفاصل أساسية فى مسار الأمم والدول. وقد تزامن ظهور الرواية التاريخية مع الحركة الرومنسية التى احتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها متوسلين بها إلى إحياء روح الشعب وإنعاشها. وعلى هذا النحو ذكر سكوت فى مقدمة روايته (إيفانوى) Ivanhoé (١٨١٩) أنه «بفضل تصويره المتخيل يستطيع أن يمد يد المساعدة إلى المؤرخ، الذى يخضع لمصادفات الوقائع»(٤). وهذا يعنى أن كاتب الرواية التاريخية وإن غلب الجانب المتخيل على الجانب المرجعى مطالب بأن ينزل الشخصيات والأحداث فى إطار زمانى ومكانى قوامه المشاكلة (La Vraisemblance)، وبذلك:

> يتيح للقارئ أن يدرك أسباب ما وقع ماضيا وما يترتب عليه من نتائج. ومن ثم فإن الرواية التاريخية تغدو أكثر صحة من التاريخ. وإن شئنا قلنا إن الرواية التاريخية صحيحة على نحو مغاير(٥).

إن الرواية التاريخية يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخية التى تقضى عليها بألا تجافى ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مقتضيات الفن الروائى من قبيل:

> نمط القص المفضى إلى الانفراج، والتبشير على شخصية أو أكثر، وإدراج العناصر فى منظور واحد(٦).

مما يحقق للرواية التاريخية شرط الانسجام الداخلى الذى يتم من خلال المنطق الظاهر أو الخفى الذى ينتظم مقومات النص المختلفة ويجعل منه وحدة بين عناصرها تضامن وتكامل.

ولقد تنبه الدارسون منذ وقت مبكر إلى أن الرواية التاريخية ـ مهما سعت إلى التوغل فى الماضى ـ تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملص منها. وقد نظر الأخوان قونكور (Goncours) إلى المسألة من زاوية التتابع، فقالا إن الروائى هو مؤرخ الحاضر. وميزا بين المؤرخ والروائى بحسب الزمن الذى يرتبط به كل منهما، وبناء على الفرق بين الوقائع المندرجة فى سياق الزمن، والوقائع التى تحاكى ما كان وتصف ما يجوز أن يكون(٧)، فقالا إن:

> التاريخ هو رواية ما كان، والرواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون(٨).

غير أن هذا القول الذى يندرج فى إطار المدرسة الواقعية، إنما ينطق عن هموم الأخوين قونكور اللذين بدءا مؤرخين يرويان الماضى، ثم أصبحا روائيين يرويان الحاضر، فكان شاغلهما أن يجدا الخيط الرابط بين هاتين المرحلتين وهذين الضربين من التأليف.

أما جورج لوكاتش (١٨٨٥ ـ ١٩٧١) فإن نظريته التى عبر عنها فى كتابه (الرواية التاريخية) تقوم على:

> الانعكاس من حيث هو مقولة رئيسية استمدها من النظرية الماركسية للعلاقات بين الفكر والكائن(٩).

ومن ثم، فإن كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضى إلا من خلال قضايا حاضره. وقد أخذ لوكاتش من هيجل فكرة «المفارقة التاريخية الضرورية» وأدرجها فى سياق المادية الجدلية، فتم له بذلك أن يقول إن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية وقضاياه الراهنة. وهو ما عناه بقوله:

> إن تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يحدد صلته بالحاضر. إلا أن هذه العلاقة التاريخية، فى حالة وجود فن تاريخى عظيم حقا، لا تكمن فى الإلماع إلى الوقائع الراهنة[...] بل تكمن فى جعلنا نعيش التاريخ مجددًا باعتباره ما قبل تاريخ الحاضر، وفى إضفاء حياة شعرية على

القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية التى جعلت، من خلال مسار طويل، حياتنا الراهنة على ما هى عليه(١٠).

إن هذه الإشارات السريعة وإن لم تبينّ التطور الذى شهدته الرواية التاريخية ونظريتها، قد كشفت لنا عن أهمية هذا النوع الإبداعى فى الأدب الغربى، وهى أهمية تضىء لنا بعض جوانب الرواية التاريخية فى الأدب العربى، وإن كان يتعين علينا أن نأخذ فى الاعتبار خصوصية الرواية التاريخية العربية وأن نقف على ما تتميز به حتى نستجلى مدى إسهامها فى تطوير هذا الفن ومدى إفادتها من المجال الثقافى العربى.

يذهب بعض الدارسين إلى أن:

التاريخ المقدم فى صورة روائية لم ينتظر القرنين التاسع عشر والعشرين ليثبت وجوده فى الأدب العربى. فلدينا فى القديم روايات «عنترة»، و«سيف بن ذى يزن»، و«بنى هلال»، و«الجازية»، و«البطال»، و«ذات الهمة»، وغيرها(١١).

ويلحق بالسير والقصص الشعبية أشكال سردية ضاربة فى القدم لعل أبرزها على الإطلاق أيام العرب الذى اهتم رواته بذكر الوقائع التى كانت تدور بين القبائل العربية فى الجاهلية وصدر الإسلام. ولكن على الرغم من هذا التراث الممتد قرونا متطاولة، فإن:

الرواية التاريخية لا تمثل هنا نموا عضويا للرواية العربية المنبثقة عن القرون الوسطى بقدر ما تمثل نباتا مأخوذا من تربة أوروبية أعيد غرسه فى حقل عربى، وهنا تتكرر الصورة نفسها التى نشاهدها فى كل مكان من الشرق والتى تتمثل فى جلب الثقافة الأوروبية التى أخذت الكثير عن الثقافة العربية فى القرون الوسطى(١٢).

وقد كان ظهور هذا الفن فى الأدب العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر:

وأول من حاول محاولة كبيرة فى كتابة هذا اللون من القصة كان سليم البستانى. وكانت قصته الأولى هى «زنوبيا» التى أصدرها سنة ١٨٧١(١٣).

ثم توالت الروايات التاريخية فكتب البستانى (بدور) ١٨٧٢ و(الهيام فى فتوح الشام) ١٨٧٤، وكتب جرجى زيدان سلسلة روايات تاريخ الإسلام (١٨٩١ ـ ١٩١٤) وفرح أنطون (أورشليم الجديدة) ١٩٠٤، ويعقوب صروف (أمير لبنان) ١٩٠٧ وغيرهم(١٤).

الذى يعنينا من ذلك أن هذا الفن الذى اقتبسه العرب من الأدب الغربى قد أخذ يشتد عوده، وإذا ما عدنا إلى التاريخ الذى أثبته جمال الغيطانى فى آخر (الزينى بركات) للدلالة على انتهائه من تحريرها وهو ١٩٧٠ ـ ١٩٧١ انكشف لنا أن قرنا كاملا يفصل هذا النص عن أول رواية تاريخية فى الأدب العربى الحديث وهى «زنوبيا» لسليم البستانى. ومن شأن هذا أن يدفعنا إلى التوقف عند هذه الرواية التى كللت قرنا كاملا من العلاقة بين الرواية والتاريخ فى الأدب العربى الحديث.

وأما ثلاثية غرناطة، فإن تاريخ صدورها بين سنتى ١٩٩٤ و١٩٩٥ يدل على أن ربع قرن يفصلها عن (الزينى بركات)، مما يشى بتواصل الحاجة إلى هذا اللون من الإبداع، وبقدرته على الاستمرار، واستجابته لمتطلبات التطور الفنى والتحول الاجتماعى. ولئن اختلفت الروايتان من حيث الخصائص الفنية وأبعاد توظيف التاريخ فإن بينهما مشابه لا تخلو من طرافة، لعل أبرزها أن التاريخ فيهما يتصل بفترة واحدة ويحوم حول موضوع واحد. فـ(الزينى بركات) تتحدث عن مطلع القرن السادس عشر ميلاديا، وعلى وجه التدقيق من سنة ٩١٢هـ/ ١٥٠٧م إلى سنة ٩٢٣هـ/ ١٥١٨م، وهى الفترة التى شهدت صعود نجم الزينى بركات بن موسى صاحب الحسبة فى مصر أيام الحكم المملوكى، والاحتلال العثمانى لمصر. وأما (غرناطة) فتأخذنا إلى الأندلس فى الفترة الممتدة من توقيع معاهدة تسليم غرناطة سنة ١٤٩٢م إلى صدور القرار بطرد الموريسكيين من إسبانيا

سنة ١٦١٦م. وعلى هذا النحو، فإن الروايتين تتصلان إجمالا بالقرن السادس عشر، وتصوران عصرا من عصور التحول موسومًا بهزيمة، هي هزيمة المصريين في (الزيني بركات)، وهزيمة الأندلسيين في ثلاثية (غرناطة).

بين الهزيمة المشرقية والهزيمة المغربية تتنزل الروايتان، إلا أن كلا منهما تتوخى أسلوبا مخصوصا في الكتابة، وتعتمد طريقة في استحضار التاريخ. ويترتب على ذلك أن كلا منهما توظف التاريخ لغايات محددة وتسعى إلى إحداث أثر معين في القارئ.

وعلى هذين الجانبين سيكون مدار التحليل الذى ننطلق فيه من طرائق استحضار التاريخ فى الرواية، ونؤول إلى غايات ذلك الاستحضار.

أولاً: طرائق استحضار التاريخ فى (الزينى بركات) و (غرناطة):

إننا ننظر في هذين الأثرين من حيث هما روايتان أساسا. ومن ثم فإننا لا نعلّق أهمية بالجوانب التاريخية فى وجودها المادّى ولا حتى فى وجودها النصى من خلال كتب التاريخ، وإنما نهتمّ بأشكال حضور التاريخ فى الروايتين، بمعزل عن المقاربة التاريخية المقارنة.

إننا لا نعتبر أن غاية البحث هى التحقيق التاريخى لرصد مدى أمانة الروائى فى سوق الأحداث الواقعية. وبالتالى فليس من دورنا أن نطرح السؤال الذى ألقته سامية أسعد أثناء حديثها عن (الزينى بركات) إذ قالت:

> أوّل سؤال يطرح هو بلا شك : هل التزم جمال الغيطانى بالتاريخ ؟ وإلى أى مدى ؟ والقارئ العربى بعامة والمصرى بخاصةً لا يسعه إلا أن يردّ بالإيجاب. (١٥) .

إن ما أطلقت عليه الباحثة عبارة «الطابع التسجيلى» أو عبارة «السرد الوثائقى» (١٦) يجعل روائية الرواية فى منطقة الظلّ، ويقدم مقياس الصّدْق على مقياس الفن. وهذا الموقف فى رأينا على طرفى نقيض مع موقف الغيطانى نفسه، حين قال فى أحد أحاديثه :

> الرواية هى سبب الوجود نفسه، ووجودنا كلّه، والتاريخ عبارة عن ماذا ؟ عبارة عن محكى . وإذا ألغينا الرواية فنحن نلغى الوجود نفسه(١٧) .

وهنا يغدو التاريخ نفسه خطابا سرديا، وتصبح الرواية صنواً للوجود بأكمله، لا مجرد نسخة من التاريخ. ولعل تعليق رضوى عاشور فى ختام ثلاثية (غرناطة) يندرج فى هذا السياق، فقد قالت عند إشارتها إلى المصادر التى استمدت منها المادة التاريخية :

> لن أثقل على القارئ بثبت كل ما استفدت به من المصادر والمراجع ما دام موضوع الكتابة إنشاءً روائيا(١٨).

إن الناظر فى روايتى (الزينى بركات) و (غرناطة) يلاحظ أن التاريخ حضر فيهما بشكلين مختلفين. فهو فى رواية الغيطانى محدَّد بفترة زمنية قصيرة تكاد لا تتجاوز عقداً من الزمان، أما فى رواية رضوى عاشور فهو يمتد حتى يفيض على القرن. التاريخ فى الرواية الأولى منصبٌ على جزء من حياة شخصية، وهو فى الرواية الثانية يتابع حياة أسرة من خلال أجيال أربعة : جيل أبى جعفر، وجيل مريمة، وجيل هشام، وجيل على. وقد كان لهذا الفرق بين النصين أثر جلىّ فى مستوى البنية الحدثية، وفى خصائص الخطاب السردى.

١ ــ البنية الحدثية:

إن أهمّ ما تختص به رواية (الزينى بركات) من هذه الجهة تركيزها على الوقائع التى صاحبت ظهور الزينى بركات بن موسى، وتوليه نظارة الحسبة، وشروق نجمه وطلوع سعده، وصولا إلى هزيمة السلطان قانصوه الغورى أمام السلطان سليم العثمانى فى مرج دابق ودخول العسكر العثمانى البلاد المصرية، إلا أن جمال الغيطانى لم يقدّم لنا هذه الأحداث على نحو خطى، وإنما انطلق من النهاية أو ممّا يقرب منها حين ساد القاهرة جوّ مشحون من الترقب والتوجّس فى انتظار أخبار السلطان الغورى الذى خرج إلى

الشام لقتال العثمانيين، ثم إذا بنا نطوى الزمن، ونرتدّ سنوات عشرا لنتابع بداية ظهور الزيني وتوليته حسبة القاهرة بعد إلقاء القبض على سلفه على بن أبي الجود. ثم نتابع صعدا مسيرة الزيني حتى احتلال العثمانيين مصر، وتجديد تعيينه محتسبا للقاهرة بعد أن كان السلطان طومانباى غضب عليه وجرّده من وظائفه.

وإذا كان من البديهى أن الزمن الروائى مفارق ههنا لمبدأ أساسى من مبادئ الزمن التاريخى وهو الخطيّة، فإن من العسير علينا أن نقبل برأى سامية أسعد التى تعتبر أن:

حركة الزمان فى الرواية دائرية، تنتهى إلى النقطة التى بدأت منهـا، وهى إن كـانت توحى بشئ فإنما توحى بالاستمرارية والتكرار، بالرغم من وجود نهاية لرواية «الزيني بركات»، ويتأكد هذا من الجانب الشكلى، حيث تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالى فياسكونتى جانتى، وتنتهى أيضا بمقتطف من مشاهداته(١٩).

ليس بإمكاننا أن نجارى الباحثة فى رأيها هذا؛ لأن بداية الرواية مختلفة عن نهايتها من زاوية الحدث ومن جهة الشخصية. فالرواية تنفتح بالتوجّس الحذر والتساؤل عن مصير السلطان وجيشه وعما ينتظر مصر من جرّاء ذلك، والزينى بركات غائب منذ أيام لا يعرف مكانه أحد. أما نهاية الرواية، فقد اتضح فيها المشهد وأصبحت القاهرة تحت الاحتلال العثمانى. وسمّى الزينى بركات من جديد محتسبا للقاهرة، فالبداية حيرة واستفهام والنهاية يقين واطمئنان.

فإذا انتقلنا إلى (غرناطة) وجدنا حظّ الوقائع فيها ضئيلا، ومقابل ذلك كان الأمر فيها دائرا على إنشاء مناخ تاريخى لا تضطلع فيه الأحداث التاريخية إلا بدور إقناعى من خلال استحداث خلفية تفسّر سلوك الشخصيات، وتبرّر مواقفها. ولعلّ ضمور المرجعية التاريخية هو الذى يفسّر جنوح الرواية للخطيّة إذ هى تتابع المسار الذى قطعته أجيال أربعة تنتمى إلى أسرة واحدة مرّت بأطوار متصاعدة من سقوط غرناطة إلى محاكم التفتيش وانتفاضات الموريسكيين بقشتالة وبلنسية وما تعرضوا له من ضروب التضييق والقمع، إلى صدور القرار بترحيلهم عن إسبانيا. ولئن لم تخل (غرناطة) من حالات الاستباق والارتداد، فإن ذلك لم يكن وليد خطة منتظمة، ولم يعتمد بوصفه خصيصة من خصائص البنية، وإنما أملته اعتبارات مقامية يسعى من خلالها الراوى إلى إضفاء مشروعية على تتابع الأحداث. ومن ذلك أن سعدا حين أبلغ الموافقة على خطبته سليمة :

اضطرب وسرت فى بدنه رجفة يصاحبها شعور كأنه الخوف أو الحزن أو شئ آخر (٢٠).

وبعد أن فرغ من عمله اختلى بنفسه وعادت به الذكرى إلى الماضى :

جلس سعد تحت شجرة كستناء بريّة وأغلق عينيه ، فرأى الصبى الذى كانه يركض فى الوعر وقد خلّف وراءه بيتا كان عامرا بأمه وأبيه وجدّه وأخته، بيتاً عاد قفرا فى مدينة هدّها الحصار والجوع وقذائف المدفع اللمباردية (٢١).

وبعد نهاية الذكرى يقوم سعد ويعود إلى الحمّام حيث يعمل. إن هذا الارتداد مجرد تفسير لتعذّر الفرح، فوظيفته إقناعية أكثر منها بنائية.

ويتعزّز هذا الفارق بين الروايتين حين نتأمل الشخصيات. نعم، إن الرواية التاريخية تزاوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيّلة، إلا أن الأمر لا يقف فيها عند هذا الحدّ وإنّما يتجاوزه إلى ظاهرة أخرى هى إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية، وأعمال تاريخية إلى الشخصيات المتخيلة. ومن ثم فإن الشخصية فى الرواية التاريخية محلّ يتقاطع فيه التاريخى والروائى، والعامّ والخاصّ، والمرجعى والجمالى. ولكن الروايتين تتبعان فى ذلك نهجين غير متوازيين. ففى (الزينى بركات) تتجلّى الوقائع من خلال الشخصيات التاريخية التى تعلق بها الأهمية الأولى. ولعلّ عنوان الرواية كاف للدلالة على ذلك. كما أن حضور هذا العدد الضخم من الأسماء التى تحيل على شخصيات جاء ذكرها فى كتاب ابن إياس (بدائع

الزهور) ينمّ عن حرص الغيطانى على الإيهام بأن الأبطال فى التاريخ هم الأبطال فى الرواية، وإن لم يمنعه ذلك من مدّ جناح المتخيل على أبطال التاريخ، واستنباط شخصيات لا تاريخية يضعها أحيانا فى تماسّ مع الشخصيات المرجعية، ويزجّ بها فى سياق الأحداث الكبرى التى عصفت بمصر فى مطلع القرن السادس عشر.

وأما (غرناطة) فالأمر فيها على غير ذلك تماما؛ فالشخصيات التاريخية فيها قليلة من حيث العدد، ثانوية من حيث الأهميّة، لم ترتق أى منها إلى مستوى البطولة، ولم تبلغ حدّا من الدرامية تصبح معه مشكلية. إنها من هذه الجهة لاتختلف عن (هنرى الثامن) الذى قال عنه ألكسندر دوما (١٨٠٢-١٨٧٠)

لم يكن هنرى الثامن بالنسبة إلىّ إلا مسماراً علقت به لوحتى (٢٢).

ولعل ذلك متأت من سببين أحدهما أن هذه الرواية لا تهتم بالشخصيات التاريخية التى تردّدت أسماؤها فى كتب التاريخ، وإنما تصرف اهتبالها إلى شخصيات أغفل ذكرها المؤرخون، وهذا ما يتجلّى من ملخّص هذه الرواية، ويرجح أن رضوى عاشور هى التى كتبته، وقد جاء فيه :

لا تتناول الرواية حياة الملوك والساسة، بل الحياة اليومية للبشر العاديين الذين كتب عليهم أن يعيشوا زمن السقوط ذاك. ويمزج النص بين ما شهده تاريخ تلك المرحلة [...] وتفاصيل حياة أسرة عربية من غرناطة(٢٣).

وأما ثانى السببين فى عدم اضطلاع الشخصيات التاريخية بالبطولة فى (غرناطة) فمرده إلى امتداد الفترة الزمنية التى تعلقت بها الأحداث وقد جاوزت القرن؛ ومن ثم كان من الطبيعى أن تبرز شخصيات كثيرة فى الفترة الواحدة، وأن تتغير الشخصيات بتقدم الزمان. كما كان من الطبيعى أن تظهر الشخصية فجأة وتختفى فجأة حين تنتفى الحاجة إليها، شأن أبى إبراهيم وأبى منصور والقس ميجيل وكوثر ، أو أن تغيب عن المسرح مدة ثم تعود شأن نعيم الذى سافر إلى أمريكا وبعد أن سلخ من عمره فيها عقودا عاد إلى غرناطة. وعلى هذا النحو، هيمنت على (غرناطة) النماذج التمثيلية وإن كانت لا تاريخية، وهيمنت على (الزينى بركات) الشخصيات التاريخية وإن لم تخل من سمات خيالية.

٢ ـ خصائص الخطاب السردى:

أول ما يطالعنا فى رواية (الزينى بركات) قيامها على سرادقات بدل الفصول. والسرادق :

كل ما أحاط بشئ من حائط أو مضرب، وهو الفسطاط يجتمع فيه الناس لعرس أو مأتم(٢٤).

فكأننا من هذه السرادقات إزاء خيام تنتقل من إحداها إلى الأخرى لننفذ إلى الحيوات الخاصة. ونتسلل إلى البواطن والأسرار. ولهذا وسمت بعض العناوين الفرعية فى السرادقات بأسماء شخصيات من قبيل سعيد الجهينى، زكريا بن راضى، وعمرو بن العدوى، ومقدم بصاصى القاهرة. كما حفلت بالنداءات والمراسيم والتقارير.

وقد طبع ذلك رواية (الزينى بركات) بتعدد الأصوات الذى أدى إلى تشظى التاريخ. ففى السرداق الأول يمثل حدث اعتقال على بن أبى الجود بؤرة الحركة، ويفسر كثرة التساؤل عمن سيخلفه فى وكالة بيت المال والتحدث عن جهات الشرقية والحسبة:

من إذن؟.

الأسماء كثيرة .. لكنها لن تخرج عمن نعرفهم .. الأمير ملماى .. طغلق .. ططق .. قشتمر .

آه .. عد غنماتك يا جحا..

لكن .. مستحيل أن يشغل أمير واحد كل الوظائف..

من مدة والتدبير عمال لإزالة على .. فهل يطرده السلطان ليأتى آخر يستبد بالأمر كله ؟؟

من إذن .. من القادم ؟؟كل يحاول النفاذ إلى ما يجيء به الغيب، تدبر أمور، فى القلعة يدور همس فوق الحشايا، فى الحجرات المغلقة داخل بيوت الأمراء، والقضاة، على بن أبى الجود ينتظر مكبّلا فى قبو مظلم نتن الرائحة يرى أيامه وهما، حلما ضاع، اندثر.

ربما جاءنا من لايخطر ببالنا قط.

عد أغنامك يا جحا .. قلت لك .. ياجحا عد أغنامك[٢٥].

إن مايميز هذا المقطع ـ وهو صورة نموذجية للرواية ـ أمران أحدهما تعدد الأصوات، والآخر حضور الراوى العليم الذى يستطيع أن ينتقل بين تلك الأصوات كما ينتقل بين الأماكن ما ظهر منها وما خفى: (القلعة ـ الحجرات المغلقة ـ داخل بيوت الأمراء ـ قبو مظلم). هذا التعدد وهذا التنقل يضفيان على الخطاب نسبية تشده إلى الفن الروائى وتنأى به عن أحدية التاريخ وتعلّقه بالوقائع الخارجية دون النفاذ إلى قرار الشخصية والاطلاع على هواجسها وأحلامها وآلامها.

ونتيجة لهذا، يعمد الراوى فى (الزينى بركات) إلى المونولوج، فيطلق العنان للشخصية، تحدث نفسها عما يشغلها. وهنا يتداخل الماضى والحاضر، والظاهر والباطن، على غرار ما نجده فى السرادق الرابع تحت عنوان «سعيد الجهينى» :

موت الآمال وليد فراق الأحبة، أما الأمانى فتنأى، فى أول العمر يهتف خاطر خفى دفين، جبينك لم تدركه الغضون، صدى وسوسات النجوم، يشد الأرض إلى السماء قلوب الخلق تنهج بالمر والبلوى، لكن صبرا، مهلا بعد سنوات ستجيء الأيام السعيدة . أول العمر يغمض عينيه فيرى أياما مقبلة وربيعا فتيا يخرج الخلق بمأمن من عبث المماليك[٢٦].

إن الأحداث الخاصة (الفراق) والعامة (نهاية المماليك) تنصهر فى الخطاب من خلال الأسلوب غير المباشر الحر الذى ينهض على تداخل مستويات الخطاب وتعديد الأصوات للدلالة على تعدد التعبير بين داخلى وخارجى، وبتقنية الانزلاق فى الأصوات هذه تتأكد خصوصية النص الذى يفارق أحدية الإخبار التاريخى إلى شعرية التأثير الروائى، وهو ما نجده فى وصف الرحالة فيسكونتى مئذنة السلطان الغورى الجديدة:

هذه المئذنة أدمنت النظر إليها. المرور من تحتها. يتساقط فوق روحى وهج رخامها الملون . عصور سحيقة أراها فى الصباح . أعود إليها وغبار العصر يغطيها فألقى منظرا جديدا . أجلس فى دكان مشروبات قريب من الأزهر، أرقبها تغوص بقمتها ، برؤوسها الأربع فى الليل، حتى تندمج بظلامه[٢٧].

إن المئذنة بخصائصها الموضوعية (الرخام الملون ـ القرب من الأزهر. الرءوس الأربع) تتداعى وتغيب وراء ذاتية الراوى/ الرائى (إدمان النظر ـ العصور السحيقة ـ تعدد المناظر ـ وهج الرخام على الروح – الاندماج بظلام الليل) فيتحول مركز الثقل من الخارج إلى الباطن، ومن المادة إلى الروح ومن التاريخ إلى الفن.

فإذا بلغنا هذا الحدّ جاز لنا أن نستنتج أن كتابة التاريخ روائيا تضطلع فى (الزينى بركات) بدور مرآوى ، إذ إن المقصود بالصورة لا يتنزل فى إطار الذات المرتسمة على لوحة المرآة، وإنما يتنزل فى إطار الذات الناظرة ، سواء أكانت ذات الراوى أم ذات الكاتب أم ذات القارئ. وفى هذا السياق يمكن أن ندرك حضور النص التاريخى المستمد من (بدائع الزهور) لابن إياس فى أشكال مباشرة أو غير مباشرة فى هذه الرواية. وهو نص يعزز النزوع إلى المفارقة وإن كان فى الحقيقة مجرد صدى لصوت غاب منطلقه، ولم تبق منه إلا التموجات والذبذبات التى يزيدها الفاصل الزمانى والمكانى تعددا وتضخما.

أما عن ثلاثية (غرناطة) فقد قامت على فصول يضطلع بالرواية فيها راو خارجى غير مشارك فى الأحداث، إلا أنه مع ذلك راوٍ عليم، ولئن وجدنا فى هذه الرواية تنويعا

فى زوايا النظر يصل أحيانا إلى تعدد فى التبئير فإن الأمر لم يصل إلى تعديد الأصوات.

ثمة صوت واحد من خلاله تأتينا شذرات من كلام الغير وآرائهم. ومنذ البداية يتضح لنا ذلك عند الحديث عن اختفاء موسى بن أبى الغسان عقب اجتماع الحمراء الذى تقرر فيه عقد المعاهدة مع القشتاليين وتسليمهم مفاتيح المدينة:

> لثلاث ليال لم تنم غرناطة ولا البيازين. تحدث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة بل عن اختفاء موسى بن أبى الغسان [..].
>
> قال البعض إن ابن أبى الغسان خرج من اجتماع الحمراء وقد قرر أن يقاتل القشتاليين. وقاتل جموعهم وحده. ولما أصابوه وكادوا يظفرون به ألقى بنفسه فى النهر.
>
> قال البعض الآخر بل قتله محمد الصغير لينفذ ما يريد دون مخالفة ولا معارضة. سلّم الشقيتو المنحوس البلد وباعها، وما كان بإمكانه أن يفعل وابن أبى الغسان يقف له بالمرصاد..
>
> وقال فريق ثالث لا أغرق نفسه. ولا قتلوه، بل صعد إلى الجبال ليدرب الرجال، ويستعد.
>
> وقال فريق رابع غرق أو لم يغرق لا فرق، ليس هذا زمانه ولا زماننا، فلنحمل ما نقدر عليه من متاع ونرحل، فبلاد الله واسعة، أو نبقى مسلمين أمرنا لله وللأسياد الجدد ونعيش(٢٨).

إن هذا المقطع يكشف لنا عن قدرة الراوى على الوجود فى أمكنة متعددة وأزمنة مختلفة فى آن. وهذا التنويع فى زوايا النظر يؤتى به لتأكيد هذه القدرة على العلم التى تكمن وراء القدرة على الإعلام.

وهذه الإشارات إلى الفرق الأربعة لا ترد لتغيير الحقيقة بل ترد لاستكمال جوانبها. إنها لا تكرس نسبية الحقيقة بل تكتفى بإبراز مقوماتها. الذى يعنينا هنا وجود الخلفية التاريخية متمثلة فى توقيع معاهدة الاستسلام ، واختلاف المواقف منها.

ولعل هذا المقتطف يفسر لنا ظهور الأحداث والشخصيات التاريخية من حين إلى آخر فى هذه الرواية، واضطلاعها بدور مرجعى يسند الأحداث والشخصيات المتخيلة. ويؤطرها ويوحى بمنطلقاتها ونتائجها. ومن أهم آثار هذا الاختيار أن التاريخ تضاءلت قيمته، فلم يعد يبرز من خلال استحضار نصوص صريحة بل صار يُزَجّ به على ألسنة الشخصيات على نحو ما نجده فى الحوار الذى دار بين حسن وعمر البلنسى:

> أنصت الأخوان باهتمام إلى حسن وهو يحكى عن الأحوال فى غرناطة، ثم قال عمر:
>
> ـ فى بالينسية [كذا] الأموال أفضل. فالنبلاء معنا والبلاط يمكن أن يكون معنا لو تصرفنا بحكمة. نبلاء أراجون هم الذين يقاومون التنصير والتهجير. وكان الملك فرديناند قد وعدهم مرارا بأنه لا تنصير إجباريا للعرب ولا ترحيل لهم ولا قيود على تعاملهم مع نصارى المملكة. واضطر الإمبراطور كارلوس الخامس حين تولى عرش أراجون بعد وفاة جده فرديناند إلى تجديد هذا العهد. والصراع قائم بين النبلاء من ناحية وديوان التحقيق من ناحية أخرى. والبلاط يميل إلى النبلاء ولكنه يخشى سطوة ديوان التحقيق(٢٩).

إن التاريخ هاهنا يضطلع بدور إقناعى، إذ هو ييسر إقدام حسن على تزويج بناته من أبناء الأخوين عمر وعبدالكريم المقيمين فى بلنسية، ويمهد لرحيل حفيده على إلى هذه المقاطعة فى الجزء الثالث من الرواية. وبهذا، فإن كتابة التاريخ روائيا تضطلع فى ثلاثية (غرناطة) بدور تمثيلى يضفى على الخطاب مشروعية وانسجاما، وييسر مقروئيته. إنه يأتى لتحقيق الاطمئنان لا لزرع الحيرة. وهذا التصوير يكسب الماضى أهمية مخصوصة ويجعله مركز الثقل. ومن هنا ندرك دور العاطفة التى تأتى لاستنفار المخيلة. وهذه القصص والمصائر

الشخصية المختلفة تحوم حول محور التاريخ فتكسو عظامه لحما ويكون عمود خيمتها. وهذه الرغبة في تجسيد النواة التاريخية من خلال اختلاف الخبر وتمطيط الخطاب هي التي تفسر لنا حضور ضرب آخر من النصوص في هذه الثلاثية من قبيل شعر ابن عربي، والسيرة الشعبية، وقصة حي بن يقظان، ورسالة الفقيه المغربي، والمثل البلنسي[٣٠]، والخرافة الشعبية[٣١]، وهي نصوص أدبية، يمكن أن نلحق بها النادرة التي تمثلها قصة عشق خوانا ابنة فرديناند وإيزابيلا وجنونها[٣٢]، كما يمكننا أن نقرأ في ضوئها تلك المقاطع الوصفية المطولة التي ترد لنقل القارئ إلى زمن الخبر ومساعدته على تمثله، على نحو ما نجده في وصف صندوق مريمة[٣٣] أو في بيان الطريقة التقليدية في استخراج زيت الزيتون[٣٤].

وبهذا نجد أنفسنا أمام طريقتين في استحضار التاريخ في الرواية. فـ(الزيني بركات) تستدعي الوقائع والشخصيات التاريخية، في حين تهتم (غرناطة) بإيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيات لا تاريخية بأعمال متخيلة. وكان من أثر ذلك أن الخطاب قام في (الزيني بركات) على التعدد والنسبية، فلم يقع أسير الأحدية التاريخية، بل سعى إلى تغليب الروائية من خلال الاعتناء بالبعد الجمالي وجعله مشغلا أساسيا للرواية. أما في (غرناطة) فقد كان الخطاب تمثيليا، واضطلع به راو عليم سعى، بالإحالة على محطات تاريخية محددة، إلى توفير شروط المشاكلة للخبر المنزوع على ثرى التاريخ.

ثانيا: غايات استحضار التاريخ في (الزيني بركات) و(غرناطة):

علينا أن نبادر إلى توضيح ما نعنيه بكلمة «غايات». فليس مقصدنا أن نسير من العلامات النصية إلى ذات المؤلف للكشف عما كان يعتمل في نفسه آن إنشاء نصه، وإنما نريد أن نبحث عن «شوارع المعنى» للوقوف على مقروئية للنص. إن الأثر الأدبي يظل بهذه الصفة مفتوحا، ومعنى ذلك أنه لا يتحدد من خلال «حقيقة» ثاوية خلفه، بل من خلال «حقائق» توجد بعده ولا يوقفها إلا قصور النص عن التدلال (signifiance)، أو عجز المتلقي عن القراءة المنتجة. ولعل هذا ما عناه جان مولينو حين بيّن أن أطرافا متعددة تدخل في تحديد طبيعة الأثر الذي تجتمع فيه معطيات التاريخ وعناصر الخيال، فقال:

> ليس المحتوى الحرفي للنص هو الذي يمكننا من أن نضعه في صنف الواقع أو في صنف القصة المبتدعة: وإنما هو قصد المؤلف وقرائه أو سامعيه، وهو ما يجوز لنا أن نطلق عليه اسم التصنيفية الحجاجية للقصص[٣٥].

وبناء على ذلك، فليس مهما ألا نجد على غلاف (الزيني بركات) أو (غرناطة) ما يدل على أنهما روايتان تاريخيتان. فكل ما نجده على الغلاف الأخير لـ (الزيني بركات) أنها:

> رواية طليعية تحاول توحيد الحاضر والماضي في تناقضهما في حقلي الممارسة السياسية والكتابة، وترصد استمرار التاريخ في تناقضه[٣٦].

أما (غرناطة) فقد ذكر في نهايتها أنها:

> رواية تربط بين المصير التاريخي المحتوم ومنمنمات الحياة اليومية في مفصل زمني شهد سقوط مفردات عالم كامل وتشكل نقيضه الفادح[٣٧].

وجاء في آخر (مريمة والرحيل) ما يلي:

> بـ «مريمة والرحيل» تكتمل ثلاثية غرناطة. نسيج ممتد تضفر الكاتبة فيه التاريخ المتداول بالتاريخ المهمش بإنشائها الروائي لتخلق عالما أليفا يعقد صلة بالماضي والحاضر معا[٣٨].

وأحسب أننا بهذه الإشارات يمكن أن نقف على غايات استحضار التاريخ في هاتين الروايتين، وذلك من خلال رصد ضروب العلاقات بين الماضي والحاضر فيهما. وقد رأينا أن نسلك في هذا القسم مسلكا نراعي فيه ما بين الروايتين من اختلاف. ومن ثم، فإننا سنمر بمرحلتين نتحدث في أولاهما عن التاريخ قناعا وفي ثانيتهما عن التاريخ مسرحا.

١ ـ الرواية وقناع التاريخ:

يستهل السرادق الخامس من رواية (الزينى بركات) برسالة أعدها ديوان بصّاصى السلطنة المملوكية وقرأه الشهاب الأعظم زكريا بن راضى بمناسبة اجتماع عقد بالقاهرة سنة ٩٢٢هـ/ ١٥١٧م، وضم كبار البصاصين فى أنحاء الأرض. ومما يلفت الانتباه فى هذه الرسالة ما جاء عرضا من حديث عن الماضى. تقول الرسالة:

ومعرفة ما جرى أمر صعب، الزمن الماضى ليس موجودا فى مكان وزمان معين يمكننى الذهاب إليه فأستعيد ما جرى. الأمس أو السنة الماضية لا نلقاها فى صورة موجودات، إنما نلقاها هنا فى أذهاننا، فيما يصيبنا من تحولات وتغيرات(٣٩).

ومكمن الأهمية فى هذا القول نفيه أن يوجد الماضى خارج تصور الماضى، واعتباره بالتالى أن الماضى ليس شيئا جامدا وإنما هو مفهوم متغير. ونحن حين نتعسف هذا الشاهد ونخرجه من سياقه المرتبط بطرق عمل البصاص، وندرجه فى سياق الرواية التاريخية نجد أنفسنا فى جوهر مسألة الكتابة. فإذا كان الماضى على هذا النحو وليد الحاضر، أفلا يصح لنا أن نقول إن التاريخ فى هذه الرواية ليس تاريخا، وإن الماضى وأحداثه وشخصياته لاتعدو أن تكون تصريفا للحاضر وأحداثه وأشخاصه؟

إن هذا القول يجد صداه فيما صرح به الغيطانى من أن (الزينى بركات) لم تعد رواية تاريخية:

فى كل اللغات التى ترجمت إليها هذه الرواية، سواء فى الروسية أو الفرنسية أو الإنكليزية لم يعاملها أحد على أنها رواية تاريخية، إنما عوملت على أساس أنها رواية ضد القهر وضد قمع الإنسان فى أى زمان ومكان(٤٠).

وهذ الرأى هو الذى نجده عند سامية أسعد التى تميز بين الرواية التاريخية والرواية التى تستمد مادتها من التاريخ، وترى بموجب ذلك أن (الزينى بركات) «رواية ـ لا رواية تاريخية ـ [..] تتناول أحداثا وقعت فى عهد السلطان قنصوه الغورى»(٤١). إن هذا التباعد عن صفة «التاريخية» لا يعبّر عن إنكار لموضوع الرواية أو المادة الخام التى قُدّت منها، وإنما يعبر عن تخوف من أن يحصر مجال الرواية فى الماضى، وألا يرى الرباط المتين الذى يشدها إلى الحاضر، وإلى القضايا التى تهم الإنسان فى علاقته بنظم الحكم دونما تقيد بزمان أو بمكان.

وإذا كان من العسير على المرء ألا يرى العلاقة التى تربط هذه الرواية بكتاب ابن إياس (بدائع الزهور) وبالفترة المملوكية، فإن سيزا قاسم على سبيل المثال جعلت هذه الرواية شكلا من أشكال المعارضة، إذ هى:

لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحققا فى نص آخر [..]. ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية فى أنه يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخى(٤٢).

والمهم فى هذا القول أنه لا يخرج (الزينى بركات) من صنف الرواية التاريخية، إلا أنه يجعلها رواية تاريخية من نوع خاص ليس همها أن تستدعى ماضيا لإحيائه، وإنما هى تريد من ذلك أن تحاكى لغة وأدبا بالدرجة الأولى.

على أن هذا الرأى وإن وجد مستنداً له فى هذا الحضور المتواتر لكتاب ابن إياس فى الرواية بأشكال متعددة لا ينفى أن هذا الماضى قد استدعى لما فيه من أحداث وشخصيات أيضا. فابن إياس ليس مؤرخا وحسب، وإنما هو إلى ذلك كائن اجتماعى. وهو ما ألح عليه جمال الغيطانى نفسه حين قال:

هناك وجوه اتفاق بين حياتى وواقعى، وحياة ابن إياس وواقعه. ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك .... وقد شهد ابن إياس هزيمة المماليك أمام العثمانيين، وشهدت هزيمة بلادى أمام الإسرائيليين، على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا، ففى فترة الستينيات كانت المشكلة الديمقراطية بالغة الحدة [..] وفى (الزينى بركات) التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات (٤٣).

وبهذا يكون الهم الاجتماعى موازيا للهم الجمالى عند جمال الغيطانى فى (الزينى بركات). فهذا الماضى ذو وجهين: مدار أولهما على تأصيل الفن الروائى، إذ يقول الغيطانى:

منذ فترة بعيدة شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك، اهتمامى المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ(٤٤).

ومدار الثانى على مقاومة القهر والاستبداد ومحاولة فهم أسباب الهزيمة.

وبهذا نفهم المفارقة التاريخية التى تحفل بها هذه الرواية. فرغم أن أربعة قرون ونصف تفصل بين زمن أحداثها وزمن كتابتها، فإن الراوى لا يتردد فى الإلماع إلى مظاهر متعددة من الحياة المعاصرة من قبيل وسائل الإعلام والتحكم فيها، وحقوق الإنسان ورفض التعذيب البدنى، وحصر المواليد، وبطاقة الهوية، وقمة وزراء الداخلية، وإنشاء فرق المخابرات الخاصة، والمراقبة الجمركية(٤٥). وهى أمور تشد الرواية إلى الحاضر وتجعل التاريخ مجرد قناع لها. وقد عبر الغيطانى عن ذلك حين أنمى عودته إلى التاريخ باشتداد الرقابة فقال:

إن وجود الرقابة بهذا الشكل قد ساعدنى إلى حد ما فى توجهى نحو التاريخ(٤٦).

ومن هنا، يجوز لنا القول إن الغاية الأساسية للتاريخ فى هذه الرواية هى تحقيق المماهاة بين الحاضر والماضى عبر الفن.

٢ ـ الرواية ومسرح التاريخ:

تضعنا ثلاثية (غرناطة) أمام فترة تاريخية تفوق القرن، ولكن رضوى عاشور لا تسعى إلى معارضة أثر محدد شأن الغيطانى، ولا إلى تفصيل القول فى الأحداث السياسية الكبرى التى تميزت بها تلك الحقبة، ولا حتى إلى إبراز إحدى الشخصيات التى اضطلعت فيها بدور مخصوص. إنها تريد أن تنسج من التاريخ الرسمى خيوط التاريخ المهمّش، فتترك القصور والبلاطات وساحات الوغى والأسر الحاكمة إلى أسرة أغفل ذكرها التاريخ. ومن ثم، فإن الكاتبة تدرج عملها فيما غدا مبحثا حضاريا مهما منذ عهد غير بعيد وأطلق عليه اسم الحياة اليومية. غير أنها لا تستخرج تفاصيل هذه الحياة اليومية من النصوص والآثار وإنما تتصور عالما روائيا يعج بالحياة ليس التاريخ إلا خلفية له، ومجالا يهب هذا العالم إحداثياته.

نعم، تحدثنا الرواية عن معاهدة تسليم غرناطة، وتتضمن بعض العناصر التاريخية من قبيل تلك القرارات التى تصدر من حين إلى آخر عن القشتاليين لمنع استخدام اللغة العربية حديثا وكتابة، وحظر اللباس العربى، والتقاليد الإسلامية، والحمامات، وتشير أحيانا إلى الانتفاضات التى شهدتها البيازين أو جبال البشرات أو أرياف بلنسية، وتحدثنا عن كريستوف كولمبس واكتشاف أمريكا، وانهزام الأسطول الإسبانى أمام الأسطول البريطانى. تحدثنا ثلاثية «غرناطة» عن هذه الأحداث التاريخية وغيرها، ولكن دون أن تصل بينها أو تجعلها فى واجهة الحركة الروائية. فليس التاريخ هنا إلا مسرحًا تتحرك عليه الشخصيات الروائية، وإطارا يحكم تصرفاتها.

إن تلك الشذرات التاريخية تصبح فى الدرجة الثانية من الأهمية بعد القصة المبتدعة. ولنأخذ على ذلك مثالا. فحين تزوج سعد سليمة لفّهما الصمت:

وفى الليلة الثالثة حكى سعد عن البحر والسفن الراسية والتى ترحل وتعود، ومالقة بين البحر والجبل [...]. كان وجه سعد شاحبا، وكانت سليمة تغالب البكاء. لم ينتبها لطلوع الفجر، ولم ينبههما صوت مؤذن، إذ كان القشتاليون قد منعوا ذلك منذ زمن [...]. لم يكن سعد راغبا فى مواصلة الحكاية، ولكن سليمة ألحت فحكى على مدى ثلاث ليال تفاصيل كثيرة عن حصار مالقة ثم سقوطها فى نهاية المطاف بعد قصف مروع من البر والبحر، قال سعد...(٤٧).

إن الحديث عن منع الأذان جاء ليبرر تأخر العروسين في النهوض وليضفي عليه شرعية بعد أن قضيا الليل في الحديث. كما أن استثارة سعد ذكرياته عن سقوط مالقة في أيدي القشتاليين جاء لتفسير التغير الذي طرأ على سليمة بعيد الزواج:

> لاحظت أم جعفر وجه سليمة الشاحب وجفنيها المنتفخين كأنما من أثر بكاء(٤٨).

ومن ثم، فإن العالم الروائي والشخصيات المتخيلة هي التي تدعو إلى كشف النقاب عن التاريخ حتى يفهم سلوكها وأحوالها وتضفي عليها مسحة من المشاكلة.

وإذا كان الأمر كذلك فهاهنا السبب الذي يدعو الراوي إلى مجافاة التاريخ خدمة للرواية. ويتجلى ذلك في تكريس النظرة النمطية إلى القشتاليين، على نحو ما جاء في خواطر نعيم:

> القشتاليون قوم غريبون مختلو العقول [..] لعله البرد القارس في الشمال يجمد جزءا من رؤوسهم فلا يسري الدم فيه، فيموت أو يفسد، أو ربما هو لحم الخنزير الذي يسرفون في أكله يصيب بالخبل(٤٩).

وهو ما أكده حين انتقل إلى أمريكا:

> الأب ميجيل طيب، ولكنه قشتالي، والقشتاليون لهم أطوارهم الغريبة التي تستعصى على الفهم(٥٠).

وقد نجد تفسيرا لهذا التعميم من خلال المنطق الداخلي للرواية، وبنية الشخصية، إلا أن الوضع يختلف حين يفرط الراوي في وصف وحشية القشتاليين، فقد كانت المرأة العربية تحمل رضيعا في سن لم تبلغ سبعة شهور أو ثمانية :

> في لمحة كان القشتالي قد انقضّ عليهما واختطف الصغير من بين يديها، وألقى به على امتداد ساعده في اتجاه كلبه الجائع. كلب أسود قناص له فطم طويل وقوائم عالية.. (٥١) .

إن التاريخ يشد هاهنا من رسنه ويحكم عليه بأن يخدم الرواية عنوة أو تغير ملامحه ويرغم على الظهور بغير مظهره.

وليس من همّنا أن نحكم للرواية أو عليها بمدى وفائها للتاريخ، فهذا عمل المؤرخ، وإنما نريد من خلال إبراز صورة التاريخ أن نتبين الغاية التي حدت بالكاتبة إلى استحضاره في نصها. فهو بمثابة الديكور الذي يؤطر الأحداث المتخيلة، إلا أنه أحيانا ديكور مصطنع تمليه حاجة العالم المتخيل أساسا.

وما هذا التعميم والإفراط إلا أداة تحقق بها الرواية غايتها المتمثلة في المغايرة؛ أي في إخراج عالم روائي مختلف عن العالم المعيش. وهذه الغاية هي التي دفعت بها إلى كتابة ما أهمله التاريخ.

وليس أدل على هذه المغايرة من تجنب المفارقة التاريخية. فالرواية تحدثنا عن أشياء هي جزء من حياتنا اليوم، إلا أنها تضرب صفحا عن زمن الإبداع، وزمن القراءة ، وتحبس نفسها في زمن الأحداث. على هذا النحو وجدنا الحديث عن النظارة:

> أخرج نعيم من جيبه لفافة صغيرة فتحها بحرص وأخرج منها شيئا غريبا، دائرتين من زجاج مسطح موصولتين ومؤطرتين بسلك ذهبي دقيق وتنتهي إحداهما بحامل دقيق صغير(٥٢) .

> كان يجلس بجوار حسن وبيده آلة غريبة لها ذراع خشبية طويلة مفرغة كالمزمار يقترب طرفها الأعلى من فمه، وتنتهي من الأسفل برأس خشبية مجوفة محشوة بأوراق داكنة اللون. كان يسحب النفس من ذلك المزمار العجيب بدلا من أن ينفخ فيه فتتوهج الأوراق في الرأس الخشبية وتتقد كقطعة جمر، ثم يبعد الأنبوب عن فمه ويخرج من فتحتي أنفه سحابة من دخان تنشر في الدار رائحة نفاذة (٥٣) .

إن هذا الوصف أملاه أن النظارة والتدخين بالغليون كانا غير معهودين زمن الأحداث، ولكنه كرّس المغايرة بين ماضي القصة وحاضر القص.

وبهذا نصل إلى نهاية المطاف فى هذه الإطلالة على (الزينى بركات) و (غرناطة)، وقد قادتنا من طرائق استحضار التاريخ فيهما إلى غايات هذا الاستحضار. ولعل من أوجه الطرافة فى هذين الأثرين أنهما وإن اعتمدا فترة تاريخية واحدة أو تكاد، واختارا حدثا أساسيا واحدا هو الهزيمة قد سارا فى طريقين مختلفتين. فكان تغليب الغيطانى للوقائع تعبيرا عن الدور المرآوى الذى أناطه بالتاريخ، وهو دور يكشف عن وظيفة المماهاة التى ينهض عليها النص، فى حين كان اهتمام رضوى عاشور بالمناخ التاريخى خادما للدور التمثيلى الذى عهدت به إلى التاريخ. وهو دور يخدم وظيفة المغايرة التى أقيم عليها نصها.

إن هذا التحليل يمكن أن يستكمل بنتيجتين إحداهما خاصة والأخرى عامة، فالنتيجة الخاصة مدارها على الأثرين موضوع البحث، وتتجلى فى علاقة التاريخ بالرواية فى كل منهما؛ ذلك أن ما سميناه بالدور المرآوى للتاريخ وقد جسمته رواية (الزينى بركات) يقود إلى وظيفة المماهاة بين الماضى والحاضر. كما أن ما أطلقنا عليه اسم الدور التمثيلى للتاريخ وقد عبرت عنه ثلاثية (غرناطة) يكرس وظيفة المغايرة بين الماضى والحاضر. وقد بدا لنا أن الدورين المرآوى والتمثيلى ووظيفتى المماهاة والمغايرة يمكن أن ينظر إلى كل منها فى ضوء ما بيّنه رومان ياكبسون (٥٤) من وجود ضربين من العلاقات بين وحدات الخطاب. فعلاقات التماثل (Similarité) هى أساس الاستعارة، وعلاقات الجوار (Contiguité) هى أساس الكناية. ولعلنا لا نبعد حين نقول إن رواية (الزينى بركات) تقوم فيها الصلة بين التاريخ والرواية أو بين الماضى والحاضر على بنية استعارية، فى حين تقوم هذه الصلة فى ثلاثية (غرناطة) على بنية كنائية. فالغيطانى يعيد إنتاج ما احتفل به التاريخ، فوراء النموذج المطلق يختفى الكائن التاريخى. أما رضوى عاشور فإنها تستدرك ما أهمله التاريخ وتعيد بناءه، فوراء الشخصيات المتخيلة يكمن النموذج الأزلى للإنسان. هو يستدعى التاريخ لفهم الحاضر، وهى تستدعى التاريخ لفهم الإنسان. هو يريد أن يكشف الآلية التى أدت إلى هزيمة ١٩٦٧، وهى تريد أن تحذر من نتائج اتفاقيات السلام.

وأما النتيجة العامة فتتصل بعلاقة الرواية بالتاريخ من جهة وبالواقع من جهة أخرى. وقد تناول هذه المسألة ميشال فانوستيز فقال:

> يمكن أن نعتبر الرواية التاريخية ... المحل الأفضل ...الذى نجد فيه جدلية «الواقع» و «الممكن» أنسب مجال للتحقق، ويمكن أن تثار فيه حركة النوسان هذه بين «الاعتقاد» و «عدم الاعتقاد»، كما يكون «ممكن» الرواية مهدداً على الدوام بالذوبان فى «واقع» ضروب خطاب المعرفة، بله زيادة مصداقيتها. وعلى هذا النحو فإن هذا الجنس ممزق بين مصادرتين: فإما أن يثبت أنه قصة متخيلة، وإما أن ينتفى على نحو ما حتى ينكتب فى ظل «الواقع» أى فى ظل النماذج القائمة» (٥٥)

وهذا القول يشير فى جانب منه إلى مأزق الرواية التاريخية من حيث هى ضرب من الممارسة يتنازعه التوثيق والفن، والمرجعية والجمالية. ويشير فى جانبه الآخر إلى طاقة هذا النوع من الإبداع وقدرته على التجدد؛ لأن الفن لا يوجد خارج «الواقع» ولا يكتسب معناه خارج «الممكن».

ولعل هذا البحث قد أوقفنا على حدود الرواية التاريخية من ناحية، وعلى ثرائها من ناحية أخرى، وأكد لنا أن علاقة الرواية بالتاريخ مدخل مهم لإدراك خصوصية الخطاب الروائى ومنزلته من سائر ضروب الخطاب المعرفى.

هوامش

(١) رولان بارت: «نظرية النص»، ترجمة منجي الشملي وعبدالله حولة ومحمد القاضي، **حوليات الجامعة التونسية**، ع١٩٨٨/٢٧، ص٨١.

(٢) جمال الغيطاني: **الزيني بركات**، دار الشروق، بيروت - القاهرة، ١٩٨٩.

(٣) رضوى عاشور: **غرناطة**، روايات الهلال، ع٥٤٤، أبريل ١٩٩٤، **ومريمة والرحيل**، روايات الهلال، ع٥٦١، سبتمبر ١٩٩٥.

(٤) Pierre-Louis Rey, **Le roman**, Paris: Hachette, 1992,p17

(٥) م. ن. ص ص ١٨-١٩.

(٦) م. ن، ص١٩.

(٧) انظر قول الجاحظ: «وإنما نحكي ما كان في الناس وما يجوز أن يكون فيهم مثله». الجاحظ: **البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص١٣٢.

(٨) Pierre-Louis Rey, **Le roman**, p. 12.

(٩) Michel Vanoosthuyse qle: **Le roman historique**, Mann, Brecht, Döblin, PUF, 1996, p18.

(١٠) Georges Lukacs: **Le Roman historique**, Payot, 1965, p56. Cité par P-L Rey: Le roman, p19.

(١١) Henri Pêrês: **Le roman historique dans la littêrature arabe**, Alger AIEo, Faculté des lettres, 1957, p. 5.

(١٢) إكناتي كراتشكوفسكي: **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات أخرى**، ترجمة وتقديم عبدالرحيم العطاوي، دار الكلام، الرباط، ١٩٨٩، ص٢٠.

(١٣) محمد يوسف نجم: **القصة في الأدب العربي الحديث** (١٨٧٠ - ١٩١٤) دار الثقافة، بيروت، د.ت. ص١٥٩.

(١٤) عبد الرحمن ياغي: **في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر**، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ص ٢٣ - ٥٥. وانظر أيضا لمزيد من التوسع: محمد يوسف نجم: **القصة في الأدب العربي الحديث**، ص ص ١٥١ - ٢٣٩.

(١٥) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائي التاريخ». **فصول**، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير - فبراير - مارس، ١٩٨٢، ص ٦٩.

(١٦) م.ن، ص ص، ٧٠، ٧٢.

(١٧) جمال الغيطاني: «القلق، التجريب، الإبداع». حوار أجرته معه عائدة بامية، **مواقف**، العدد ٦٩، خريف ١٩٩٢، ص ١٠٩.

(١٨) رضوى عاشور: **مريمة والرحيل**، ص ٢٦١.

(١٩) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائي التاريخ»، ص ٦٨.

(٢٠) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ٨٤.

(٢١) م . . ص ٨٥.

(٢٢) Gerard Vindt et Nicole Giraud: **Les grands romans historiques**, Bordas, 1991,p. 14.

(٢٣) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ٣١٤.

(٢٤) **المعجم الوسيط**: مادة «سردق».

(٢٥) جمال الغيطاني: **الزيني بركات**، ص ص ٢٦ - ٢٧.

(٢٦) م.ن، ص ٢٠٩.

(٢٧) م.ن، ص ص ٢٠٢ - ٢٠٣.

(٢٨) م.ن، ص ص ٨ - ٩.

(٢٩) م.ن، ص ٢٢٦.

(٣٠) م. ن.، ص ص ١١٧ - ١١٨ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٨٥ - ٢٢٧.

(٣١) رضوى عاشور: **مريمة والرحيل**، ص ٢٧.

(٣٢) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ص ١٦١-١٦٢.

(٣٣) م. ن، ص ١١٣.

(٣٤) رضوى عاشور: **مريمة والرحيل**، ص١٧٦.

(٣٥) Jean Molino : "Quest-ce que le roman historique"? **Revue d'histoire Littéraire de la France**, no. 2-3, Mars-juin, 1975, p. 204.

(٣٦) جمال الغيطاني: **الزيني بركات**، الصفحة الرابعة من الغلاف.

(٣٧) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ٣١٤.

(٣٨) رضوى عاشور: **مريمة والرحيل**، الصفحة الثالثة من الغلاف.

(٣٩) جمال الغيطاني: **الزيني بركات**، ص٢٣٠.

(٤٠) جمال الغيطاني: «القلق، التجريب، الإبداع» م. س. ص ١١١.

(٤١) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائي التاريخ» م. س. ص٦٨.

(٤٢) سيزا قاسم: «المفارقة في القص العربي المعاصر» **فصول**، ع ٢، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢، ص ١٤٤.

(٤٣) مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات (ندوة) **فصول**، ع٢ يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢، ص ٢١٣.

(٤٤) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائي التاريخ» م. س. ص٧١.

(٤٥) جمال الغيطاني: **الزيني بركات**، ص ص ٥٩، ١٢٩، ١٣١، ١٥٣، ١٥٤، ١٨٧، ١٨٩، ٢٠٠.

(٤٦) جمال الغيطاني: «القلق، التجريب الإبداع» م. س. ص ١٠٥.

(٤٧) رضوى عاشور: **غرناطة**، ص ص١٠٣-١٠٥.

(٤٨) م.ن، ص ٩٩.

(٤٩) م.ن، ص ١٣٠.

(٥٠) م.ن، ص ٢٦٣.

(٥١) م.ن، ص ٢٢٠.

(٥٢) م. ن، ص١٦٢.

(٥٣) رضوى عاشور: **مريمة والرحيل**، ص١٦.

(٥٤) Roman Jakobson : **Essais de linguistique généreale**, Paris: Editions de Minuit, Coll. points, 1970, pp. 55, 61, 63.

(٥٥) Michel Vanoosthuyse: **Le roman historique**, p. 63.

لقاء الحضارات
فى الرواية العربية

رجاء عيد*

إذا كانت «الذات» هى الدائرة التى تتمحور عليها شخصيتنا، فإن ذوات الآخرين هى التى تشكل رؤيتنا لأنفسنا، ومن جديلة النسيج الاجتماعى الذى يضم «الأنا والآخرين» تتحدد صورتنا عن أنفسنا، وتتحدد صورة الآخرين أيضا. فكينونة «الذات» لا تظل فى حالة سكونية، وإنما تتحرك خلال الحراك الاجتماعى مع سواها، فثمة سيرورة وصيرورة، وثمة تحول وتبدل.

وبالمثل، يمكن القول بأن ما ينطبق على «الأنا» و«الآخر» فى إطار مجتمع بعينه ينطبق ـ كذلك ـ على صور العلاقة المجاوزة حدود المكان وتخوم الزمان.

وفيما تشكله صور العلاقة بين الحضارات فى مجال الرواية العربية ـ يمكن كما سيتضح ـ استخلاص ما نجمله ـ أولا ـ فى عدد من النقاط التالية:

* أستاذ بكلية الآداب، جامعة بنها.

فى بدايات النهضة لم يكن الجانب الاستعمارى أو السلطوى للغرب قائما فى تلك الجذور الروائية عند (رفاعة الطهطاوى ـ على مبارك ـ المويلحى) ، ومن ثم كان الهم الأساسى فى تلك الروايات هو التزود بالمعرفة من ذلك الآخر: الغرب الذى لا يمثل الخصم، وإنما يمثل التفوق الثقافى.

وقد ظهرت بدايات التلاقى بين الشرق والغرب فى الروايات التالية:

ـ (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز): رفاعة الطهطاوى،

أول رحلة تعبر تخوم الوطن وتكون «باريس» تلخيصا لسواها. (١٨٣٤).

ـ (علم الدين): على مبارك .

رحلة أخرى إلى باريس، حيث يقوم شيخ أزهرى وابنه بتلك الرحلة يصحبهما مستشرق إنجليزى (١٨٣٦).

وفى العملين السابقين كان الشعور تجاه الآخر بأنه المتفوق وليس العدو المتحكم.

ـ (حديث عيسى بن هشام): محمد المويلحى.

رحلة تطوف بالداخل تتفرغ لنقد اجتماعى للسلوك والعادات، ثم رحلة إلى الخارج: فرنسا. تلحظ حسنات وتدعو إلى احتذائها، وترفض عادات وتحض على رفضها (١٩٠٥).

ـ (أديب): طه حسين.

بداية تصالح الضدين، وترافق الإعجاب والنفور (١٩٣٥).

ـ (قنديل أم هاشم): يحيى حقى.

صوت الأب يجسد نغمة الشعور بالتصادم: محاربة الخصم بالسلاح نفسه: الثقافة والمعرفة.

ـ (عصفور من الشرق): توفيق الحكيم. (١٩٣٨).

كما يقول بطلها: «الشرق والغرب وجها عملة واحدة».

ـ (الحى اللاتينى): سهيل إدريس (١٩٥٣).

رؤيا متعاكسة من منظور الشرق والغرب.

بعد أن برزت صورة «الغرب» بوجهها الاستعمارى التسلطى، فإن تلك العلاقة على رغم أنها أصبحت علاقة ملتبسة، يختلط فيها جانبه الاستعمارى وجانبه الحضارى، فقد بقى لقاء الحضارات فى الروايات التالية محور التواصل والترافق والمثاقفة والمواءمة. ومن ثم، نتساءل عن قيمة هذه الثنائيات الشائعة عن المجابهة والهزيمة والانتصار؟

فى تلك الأعمال الروائية المتعددة يتجه أبطالها وكأنهم الجسر الذى يربط بين الحضارات، وجميعهم عادوا إلى أوطانهم، مفيدين من ذلك التلاقى. حتى «مصطفى سعيد» فى (موسم الهجرة إلى الشمال) ـ الذى يدور الجدل حوله ـ عاد يفلح الأرض، وينظم مع قومه شئون حياتهم اليومية. ومع ذلك فإن «مصطفى سعيد» ظل هامشيا فى علاقته بالغرب، وعلاقته بقيت فى حدود مغامرات جنسية طائشة ولا يمثل ـ كما سيرد فى البحث ـ ما يؤهله ليكون صورة للتلاقى. فى حين أن الراوى ـ وهو البطل الأساسى ـ يمثل رؤية لها شمول وانفساح، وتؤمن بحتمية الإفادة من روافد الحضارات الإنسانية ليتخلص بذلك من غريمه اللاشعورى: مصطفى سعيد، وسيطرة كابوسية التاريخ عليه. يقول الراوى:

وكونهم جاءوا إلى ديارنا، هل معنى ذلك أن نسمم حاضرنا ومستقبلنا.

ومثلما كان «الراوى» فى (موسم الهجرة ...) يكون «محسن» فى (عصفور من الشرق)، يقول:

... لأن الشرق والغرب إن هما إلا شقا تفاحة واحدة ـ أو وجها عملة واحدة ـ خلقا ليكونا واحدا.

ولا يختلف عنهما «إسماعيل» فى (قنديل أم هاشم)، وأزمته لم تكن مع أوربا وإنما أزمته مع مواطنيه. ولكن الأزمة تنتهى بالتصالح والتوافق:

.. لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين على قلبى وعينى... وأنتم منى وأنا منكم.

وهذه الأزمة نجدها فى «موسم الهجرة» إذا قارنا بين قول الراوى: «هذه أرض اليأس والشعر، ولا أحد يغنى» وقوله: «هذه أرض الشعر والممكن، وابنتى اسمها «آمال» سنهدم ونبنى، ونخضع الشمس ذاتها لإرادتنا».

إن تلك الأعمال الروائية تعرض ـ كما يتضح ـ لقضية التلاقى ـ بين الشرق والغرب أو الشمال والجنوب ـ على مستوى أفراد، هم أبطال تلك الروايات، أى أن المستوى الفردى للتلاقى الحضارى لا يمثل مختلف جوانب الرؤية، وإن كانت ـ الروايات ـ تؤطر صور التلاقى لتوطيد صيرورة التفارق والتوافق.

وجميع أولئك الأبطال ـ ما عدا مصطفى سعيد الذى هو حالة خاصة أو له تفسير خاص، سنعرض له فى حينه ـ لا يمثلون ما يتردد عن «الفشل والهزيمة، والتصادم والتناقض» بين الحضارات.

نعرض توطئة - لما سنعرضه عن شخصية «مصطفى سعيد» ما يقوله «الطيب صالح» فى رد عن سؤال يتحدث عن «الهزيمة والفشل» أيضا، وسوف نلحظ فى إجابة «الطيب» ما يتصل بما نراه بأن تلك حالة فردية، أو حالة جيل محدد تعاورته أو مزقته ظروف زمنيته التى صاحبت سلطوية الاستعمار، وعانت من قسوة المحتل.

إن التركيز على شخصية «مصطفى سعيد» بحسبانه البطل المنهزم ليس صحيحا فإنه - فى رأينا - بقايا ما ترسب فى «اللا شعور» أو «عقد التاريخ»، ومن ثم، يشيع فى الرواية على لسان الراوى الرفض المستمر لسيطرة الماضى على الحاضر.

يقول موجه السؤال للطيب صالح:

> هل أرادت الرواية أن تعبر عن فشل جيل كامل نشأ فى ظل الاستعمار وقيمه، وتشرب نظامه، ثم رجع إلى أرض الوطن وهو يقف ضد تلك القيم محاولا أن يتأقلم مع الحياة فى وطنه؟

ومع اضطراب السؤال فى رأينا حول القيم، التى لا تعنى كما نعلم كل مفهوم الحضارة، وكذلك الاضطراب فى جملة «وتشرب نظامه» فإن رد الطيب صالح يسمح لنا بتأويل آخر، كما سنرى. يقول فى إجابته:

> أعتقد من الحق أن نقول إن الرواية تتضمن هذه الملاحظة. وإن نهاية مصطفى سعيد، تحقق هذه الأهداف التى تمثل فشله من أول الرواية إلى آخرها[١].

وتتخذ هذه القضية - قضية التلاقى - من «المرأة» إطارا لصورة العلاقة التصادمية أو التصالحية بين الشرق والغرب، باستثناء (موسم الهجرة إلى الشمال) التى تكاد تختزل المواجهة - فى هذه القضية - فى إطار «الجنس»، وإن كانت (موسم..) تتفرد بسمات خاصة سنعرض لها فى حينها. ومع ذلك، فإن ذلك لا يعد مأخذا على تلك الروايات من ناحية العمل الروائى وتقنياته، فجميعها تنتسب إلى «جنس» الرواية وليس للحجاج الذهنى أو المبارزة اللفظية أو تقديم الأدلة،

ومع ذلك فقد جنحت رواية (عصفور من الشرق) إلى ذلك السبيل، ويتضح أن موضوع العلاقة بين محسن وسوزى كان موظفا لبقية الرواية.

ومن ثم، فلعله من التجنى أو من التبسيط الشديد ابتناء مقدمة مغلوطة لاصطناع نتيجة مغلوطة، فيما يقوله صاحب كتاب (تحولات الشوق فى موسم الهجرة إلى الشمال) الذى يرفع فيه من كفة «الطيب صالح» باصطناع مقارنة بين الروايتين: (موسم الهجرة) و (عصفور من الشرق)، فلم يكن «توفيق الحكيم» معنياً بما يسميه صاحب الكتاب بـ «المجابهة التاريخية» ولا قيمة لما يستنتجه من أن «محسن» لو تزوج «سوزى»لانتهت القضية. ولو كان على علم بما أثبته فى آخر كتابه عن محاورة مع «الطيب صالح» ما تورط فيما قاله.

جاء فى قول «الطيب صالح» عن بطله مصطفى سعيد «وأعتقد أنه - مصطفى سعيد - لو كان متعقلاً فى سلوكه لفعل ذلك وعاش فى رغد مع تلك السيدة - يقصد زوجه - بعد عودته من الغرب»[٢] ولكن هذا له عاقبة سيئة من الناحية الفنية حيث إنه سيحول الرواية إلى ميلودراما سخيفة لا طائل تحتها.

ولعل من العدل ما يقوله «مصطفى رضوان» فى مقاله عن مصطفى سعيد:

> لقد كان من الصعب على مصطفى سعيد أن يميز بين الغرب الحضارى والغرب الاستعمارى. إنه المأزق الحقيقى لشخصية مصطفى سعيد[٣].

إن مختتم (عصفور من الشرق) تحمل تفهما لتلك العلاقة التى تفصل بين غرب استعمارى وغرب حضارى، أو بين شرق له حضارته المتصلة، بالضرورة عبر امتداد زمن سحيق، بحضارات أخرى:

> فعلى الرغم من كل ذلك كان محسن يرى أن أفكار الغرب لا تستحق أن تنبذ كل النبذ، بل ينبغى أن تضاف إلى أفكار الشرق، وكان يعتقد أن الحضارة الغربية إذا ما تجردت من كبريائها

ومن غرورها صارت الأساس لما نسميه فى المستقبل الحضارة العالمية حضارة الإنسان... لأن الشرق والغرب إن هما إلا شقا تفاحة واحدة أو وجها عملة واحدة، خلقا ليكونا كلا واحدا[٤].

* * *

لا يخلو الخط الذى يمتد محاولا تحقيق ذلك التلاقى بين الحضارات فى هذه الروايات من دوال تسكن ظل الرمز، ومن دلالات تخرج بالظل إلى النور فى عبارات بعينها.

ففى رواية (موسم الهجرة) نجد ـ مثلا ـ أن «النهر» هو رمز للحد الحاجز بين حضارتين: الشمال والجنوب، بينما تكون (السباحة نحو الشاطئ الآخر) هى محاولة للوصول إلى ذلك التلاقى، وفى «أحسست أن قوى النهر فى القاع تشدنى إليها» تتماهى ترسبات «الجنوب» وتراكمات الجذور والموروث.

و ـ الآن ـ صراع بين الثبات والتحول: «وفجأة وبقوة لا أدرى من أين جاءتنى، رفعت قامتى فى الماء» «ولن أستطيع أن أحفظ توازنى مدة طويلة».

ولكن الراوى وقد صمم على «التخلص» من قيود تعوق التحرك، وتمنع التحول، وأن «يخلع» أردية الجمود والتوقف، فإنه يقول: «دخلت الماء عاريا كما ولدتنى أمى». وواضحة دلالة العبارة التى يردفها بدوال أخرى تتبادل مواقعها بين الرمز والمرموز له:

- أحسست برجفة أول ما لامست الماء البارد.
- ثم تحولت الرجفة إلى يقظة.

وإن جملته الأخيرة تؤذن بمجاوزة الصدمة الأولى، وتشى بحتمية التجدد وضرورة التيقظ لمستجدات حضارية ومعطيات ثقافية عديدة، وكثيرة ومتجددة، ولا يجدى الوقوف على الشاطئ الآخر يجتر مخزونا جاوزته حركة الحياة ومن ثم كان التوالى للفعل «أسبح وأسبح».

- ويكون المتجه للشمال، حيث يتلاقى به الجنوب.
- وأخذت أسبح نحو الشاطئ الشمالى.
- وظللت أسبح وأسبح.
- وقد استقر عزمى على بلوغ الشاطئ الشمالى هذا هو الهدف.

إن ترددات متقابلة تومئ فى توالياتها إلى اقتراب مخاض جديد، وإلى استشراق ميلاد جديد وتوحى باستبصار، بتوحد، فى مدى رؤيته أو انفساح بصيرته، ذلك التلاقى أو التلاقح بين الحضارات التى تترافد على محيط الدائرة الكونية.

- كنت أرى أمامى نصف دائرة، ثم أصبحت بين العمى والبصر.
- كنت أعمى ولا أعى، هل أنا نائم أم يقظان؟ هل أنا حى أم ميت؟

ولكن اليقين يظل راسخا ومترسخاً.

- الإحساس بأن الهدف أمامى.
- إنما يجب أن أتحرك إلى أمام لا إلى أسفل.

وهو ـ الآن ـ فى منتصف الطريق، وقد تضطرب مشاعره أو تختلج أحاسيسه، أو تتشتت رؤاه بين «الثابت» وضرورة «التحول»، وتكون أسراب القطا ـ رؤية أو رؤيا ـ تحثه على مواصلة الرحلة إلى الشاطئ الآخر. ولا نغفل تلك اللقطة الخاطفة فى ذلك التساؤل المحمل بإشارات كثيرة: «هل هى رحلة أم هجرة»؟

- تلفت يمنة ويسرة، فإذا أنا فى منتصف الطريق بين الشمال والجنوب.
- وفى حالة بين الحياة والموت، رأيت أسراب القطا المتجه شمالا، هل نحن فى موسم الشتاء أو الصيف؟ هل هى رحلة أم هجرة؟

إن «برودة الماء» ـ الآن ـ تمازج جسده، وواضح ما تومئ إليه. ولكنه ـ أيضا ـ لا ينفصل عن النهر، ولكن لا

ينسحب إلى قاعه، والنهر ـ بمدلوله ـ يعنى الحركة والتجدد، وموج يعلو وموج يهبط، ولا تنفصل ـ كذلك ـ موجة عن سواها، أو حضارة عن أخراها ، فجميعها لابد من أن تتلاقى، والراوى من النهر نفسه أو حركة الحياة المتجددة:

● وأحسست برودة الماء فى جسمى، وكان ذهنى قد صفا حينئذ، وتمددت علاقتى بالنهر. إننى طاف فوق الماء ولكنى منه.

وتكون هذه القناعة أو يكون هذا اليقين بضرورة تلاقى الشاطئين وتآلف الضفتين:

النهر يجرى نحو الشمال: لا يلوى على شئ، قد يعترضه جبل فيتجه شرقا، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربا، ولكن إن عاجلا أو آجلا، يستقر فى سيره الحتمى ناحية البحر نحو الشمال[٥].

ولنتذكر ما يقوله «محسن» فى العصفور ـ لصديقه الروسى «إيفان»:

أرى أنك؛ تقسو فى الحكم على الغرب يا مسيو إيفان. مهما يكن من أمر فإن أوربا قد وصلت بالعلم البشرى إلى قمم لم يصل إليها...[٦].

ومن الطريف أن نقارن بين المقتبسات التالية، وجميعها تتجادل ـ كذلك ـ حول علاقة المثاقفة بين الحضارات.

وليكن مـعنا صـوت «الراوى » فى (مـوسم الهجرة...) ـ حيث ينفض عنه كابوسية التاريخ التى أثقلت شخصية «مصطفى سعيد»:

الراوى:

وكـونهم جـاءوا إلى ديارنا، ولا أدرى لماذا، هل معنى ذلك أننا نسمم حاضرنا ومستقبلنا؟ إنهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلا أو آجلا كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة... وسنتحدث لغتهم دون إحساس بالذنب، ولا إحساس بالجميل[٧].

ـ والد إسماعيل فى القنديل:

بلاد بره كلمـة لهـا رنين وسحر، وتتسلل كروح مبهمة لا يطمئن إليها.. بلاد بره ينطق بها الأب كأنها إحسان من كافر لا مفر من قبوله، لا عن ذلة، بل للتزود بنفس السلاح[٨].

مصطفى سعيد ـ فى «موسم الهجرة...»:

ولم أكن أحس تجاههم بالجميل... كنت أتقبل مساعداتهم كأنها واجب يقومون به نحوى[٩].

إن الراوى فى (موسم الهجرة...) كما ألححنا ونلح ـ هو البطل الأساسى الذى يمثل الصوت الذى يعبر بندائه تخوم المسافات والأبعاد لتنضام خارطة الكون الإنسانى، وتتلاقى فى كينونته حضارات متعددة، وتتزاوج ثقافات مختلفة.

إنه الراوى ـ فى حكيه التالى، وكأنه ـ وقد راد الطريق ـ يزيل ما علق من أوهام عن الآخر أو توجس من الآخرين:

دهشوا حين قلت إن الأوربيين ـ إذا استثنينا فوارق ضئيلة ـ مثلهم تماما، يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول، ولهم أخلاق حسنة، وهم عموما قوم طيبون... ويبحثون عن الطمأنينة فى الزوج والولد[١٠].

إن رؤية منفسحة ومتسعة تتوالى صورها، وتتحاشد دوالها، وتتشارك مدلولاتها. إذا قمنا بمقارنة خاطفة بين ما لا يجحده أبطال تلك الروايات التى تجسد لقاء الشرق والغرب أو التقاء الحضارات، فسوف نلحظ تفارقا وتوافقا بين الأبطال وما سنؤجله مؤقتا ـ بطل ـ (موسم الهجرة إلى الشمال).

ـ «محسن» بطل «عصفور من الشرق»:

ودخل «محسن» الأوبرا، فما تمالك نفسه أن وقف مشدوها: أية عظمة وأى ثراء يشعرانه بالدوار؟ عندئذ أدرك من فوره معنى مجسما لكلمة «الحضارة الغربية» التى بسطت جناحيها

على العالم.. وتمثلت له تلك الجمهورية الجميلة التى تخيلها الشعراء والفلاسفة فى كل زمان، جمهورية.. الكل فيها مثل فرد واحد. الكل يقرأ وينعم. ياللسماء! أو مستطاع لهذا الحلم الجميل أن يتحقق يوما على هذه الأرض؟(١١).

بطل (أديب) فى حديثه عن فرنسا وخوفه من هجوم الألمان عليها:

أخلو إلى نفسى أمام هذه الأشياء التى أراها كنوزا للإنسانية قد حوت خير ما عند الإنسانية من فن وأدب، ومن فلسفة وعلم، ومن عمل وأمل ومن تفكير وتدبر وروية ونشاط.. أخلو إلى نفسى... وأفكر فى أن قوما يزحفون عليها... ليقضوا من أمر باريس، وليقضوا من أمر فرنسا دون أن يحفلوا بأنهم إن فعلوا فسيقضون من أمر الحضارة كلها (١٢).

ويتحدث «فؤاد» ـ فى (الحى اللاتينى) ـ عن الحضارة الفرنسية فى الأدب من خلال تعليقه على مسرحيتين فرنسيتين، هما مسرحية لـ «ألبير كامو» والمسرحية الأخرى وهى تمثيلية «الكوخ الصغير».

يقول معلقا على الأولى:

إن أدبنا بحاجة إلى مثل هذه النزعات الثورية. وكل ما أتمناه أن أترجم هذه المسرحية يوما وأبلغها إلى القراء العرب. إننا مفتقرون إلى مثل هؤلاء الأبطال الفدائيين(١٣).

ويقول عن الثانية:

لا ريب فى أن هذه المسرحية لا أخلاقية. فهى لا تخلف لدى المشاهد أى استنكار للخيانة الزوجية التى يدور حولها الموضوع. على أن ما يحمد للفرنسيين أنهم يقتحمون أدق المشكلات التى يواجهونها، بالغا ما بلغت من الجرأة... أليس أدباؤنا مقصرين فى هذه الناحية، ألا تراهم يتفادون فى آثارهم إثارة كثير من المشكلات التى تمس حياتنا، خشية من ثورة حماة التقاليد؟(١٤).

ـ إسماعيل بطل (قنديل أم هاشم):

... تعلم كيف يتذوق جمال الطبيعة، ويتمتع بغروب الشمس... ويتلذذ بلسعة برد الشمال [لعلنا نلحظ توافقها مع رواية موسم الهجرة ومدى التوافق فى إعادة العبارة]... أخرجته مارى... من الوخم والخمول إلى النشاط والوثوق، فتحت له آفاقا يجهلها من الجمال فى الفن فى الموسيقى فى الطبيعة، بل فى الروح الإنسانية أيضا(١٥).

ـ من حديث (عيسى بن هشام) للمويلحى:

ـ الحكيم أو المستشرق:

لهذه المدينة الكثير من المحاسن كما أن لها الكثير من المساوئ، فلا تغمطوها حقها، ولا تبخسوها قدرها، وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم... واتركوا ما يضركم وينافى طباعكم.. وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم، وأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم(١٦).

وحتى «مصطفى سعيد» حين يتحدث عن تلك الحضارة يتلاقى مع ما سبق، ولكنه ـ على حسب سياق الرواية ـ يتغافل عن ذلك كله، ليتفرغ إلى اصطياد فريسة جديدة:

ثلاثون عاما وقاعة ألبرت تفيض كل ليلة بعشاق بيتهوفن وباخ، والمطابع تخرج آلاف الكتب فى الفن والفكر. مسرحيات برناردشو تمثل... إيدث سيشويل تغرد بالشعر، ومسرح البرنس أوف ويلز يفيض بالشباب والألفة... الجزيرة مثل لحن عذب. ثلاثون عاما وأنا جزء من كل هذا ،

أعيش فيه، ولا أحس جماله الحقيقى ولا يعنينى منه إلا ما يملأ فراشى كل ليلة،... وخرجت من دارى... أحس بأنى مقبل على صيد عظيم[١٧].

تحولات الشخصية من التفارق إلى الترافق:

إن الحوارات التالية تومئ دلالتها إلى تلك المفارق التى هى نتاج طبيعى لحضارات ترفدها - بالضرورة - عوامل متعددة ومتشابكة. ومع ذلك - فيما نظن - لم تعد بتلك الحدة أو الكثرة؛ فمع مستجدات فرضتها طبيعة العصر فى إمكاناته الضخمة - يصح هنا استخدام التعبير المعروف «العالم قرية صغيرة» - لم يعد ذلك التفارق كما تصوره شخصية أو بضع شخصيات، تعبر عن حدة المفارقة، التى تغلفها ضرورات رسم الشخصية بحشد أنماط من صور فردانية، أو يوظفها الروائى لمصلحته الشخصية كما يفعل توفيق الحكيم حين يرسم صورة رومانسية لمحسن أو لنفسه فى الحقيقة.

ومع ذلك، فإن دوال الحوار سوف تبين - ولا نكران لذلك - عن اختلاف فى المنظور الحياتى لكل من الشرقى والغربى، ولكن ذلك وارد أيضا حتى عند أبناء الجنس الواحد وإن اختلفت درجاته.

إن المقدمة الجيدة والعميقة التى قدمها بيلى وبندر لـ(عصفور من الشرق) سوف يلتقط منها ما يؤكد أن توافقا أو تصالحا سوف يتم، إن لم يكن - فى رأينا - قد تم فى صور عديدة ومتعددة:

والموضوع الأساسى لهذا الكتاب هو أوجه التشابه ومواطن الاختلاف بين ثقافة الغرب وثقافة الشرق[١٨].

وفى نهاية الكتاب ينسلخ محسن لا من أفكار ذلك الروسى المسرفة فى عداء الغرب فحسب، بل وينسلخ أيضا من تصوره الرومانسى الحالم لفضائل الشرق[١٩].

... ويعرض الكتاب أيضا مشكلات تصارع الثقافات على المستوى الفردى من خلال قصة ظريفة)[٢٠].

ولنتقدم الآن بمقتبسات تكون هذه الفتاة الظريفة - إسقاطا شعوريا يبين عن تخالف الشخصيتين (سوزى - محسن) ولكنه - كما أشرنا - تفارق لا يمنع توافقا، وهو - كما أشرنا أيضا - يمكن أن يوجد فى تركيب الشخصية سواء كانت شرقية أو غربية، وليس (محسن أو سوزى) صورة لكل حضارة ، فمن الخطأ التعميم، خاصة كما نعلم أن قصة الحب الظريفة، مجرد مشجب يتعلق عليه الجدل الذهنى حين تنتهى - سريعا - تلك القصة، ويكون ثمة وعد بالتلاقى - بين الحضارات - مع اختلافنا عن مثالية خيالية يتمناها توفيق الحكيم.

ولتنب هذه التحاورات فى دوالها عما تتفارق فيه أشخاصها الثلاثة: (أندرين - جرمين - سوزى) عن شخصية محسن. ومع أن الحوار - التالى - يدور فى مواقف مختلفة، فإن لكل موقف لمحة دالة، تتجمع مع سواها، وتتضام مع أخراها:

- أندريه: ألم تقدم إليها [يقصد سوزى] بعد طاقة زهر؟

- محسن: لا زهر ولا عطر، إنها أعظم قدرا عندى....

فبدا العجب فى وجه الفرنسى الشاب، وخيل إليه أنه يسمع ألغازا أو طلاسم لا قبل له بفهمهما ، فهز كتفيه مريحا نفسه:

تلك ولا شك فلسفة شرقية [٢١].

- أندريه: كفى خيالا وشعرا. تكلم فى الواقع. هل أخبروك أنها تحب أحدا بعينه؟

محسن: إنها يا سيدى محبة محبوبة .

أندريه: كيف علمت؟

محسن: بالفراسة.

أندريه: الفراسة! أقسم أنى لم أر مثل هذا فى حياتى[٢٢].

ـ أندريه: لا. حقيقة لا. إنى لا أستطيع أن أنفق عمرى جالسا هكذا .

[يقصد جلوس محسن أمام شباك التذاكر ليرى سوزى].

إن الزمن شئ لا تعرفونه أنتم معشر الشرقيين،ولا يعنيكم أمره.

محسن: لقد تحررنا منه.

فحملق أندريه فى محسن مليا ثم صاح:

آه أيها الشرقيون أأنتم بلهاء، أم أنتم حكماء؟(٢٣)

– أندريه: آه أيها العاشق الشرقى الذى ينفق أيامه فى قهوة يحلم، وحبيبته على بعد خطوتين(٢٤).

ويتذكر «محسن» عمه «سليم» فى (عودة الروح) ـ كما نعلم ـ فيحاور نفسه:

وأدرك محسن أنه يصنع ـ الآن فى شارع «الأوديون» عين الذى كان يصنع «سليم» فى شارع «سلامة» منذ سنوات، أهى المصادفة؟ أم هذا شئ فى دمه؟ (٢٥).

ولعلنا نتذكر ذهاب محسن إلى الكنيسة مجاملة لأندريه فى عزائه لأحد الناس.، ونجتزئ هذين الحوارين:

ـ أندريه: إن عليك طقم حداد كامل. إنه ليسرنى أن أصحب مثلك وذلك إلى النزهة القصيرة.

محسن: النزهة؟

قالها الفتى وهو ينظر إلى صاحبه شزرا (٢٦).

ـ محسن: إنك تعرف أنى أدخل هذا الحرم المقدس، ولا تقول لى حتى أعد نفسى!

فابتسم أندريه وقال:

أيها العصفور الشرقى. تعد نفسك لدخول الكنيسة! ما معنى هذا؟ إننا ندخلها كما ندخل القهوة. أى فرق؟ هناك محل عام ، وهنا محل عام. هناك الأرغن، وهنا الأوركستر.

فلم يلتفت إليه محسن وهمس كالمخاطب نفسه:

بل هناك السماء.

فلم يبد على الفرنسى أنه فهم «محسن» ولم يكلف نفسه عناء سؤاله (٢٧).

أما التحاور التالى فهو يضم الثنائى «أندريه وزوجه جرمين» مع محسن:

– محسن: إنى أحب هذه العبارات المبهمة التى أتخيل معناها كما أشاء.

أندريه: إنك رجل خيالى وهذه مصيبتك .

جرمين: من غير شك. لا سبب عندى لفشل محسن غير أنه خيالى أكثر مما ينبغى.

نظرت جرمين إلى محسن مليا، بعد أن أسرف فى وصف صاحبته، ثم قالت: أهذه المرأة فى باريس أم فى كتاب «ألف ليلة وليلة» ؟(٢٨)

أما صاحبته «سوزى» فإنها كما يتحدث محسن:

مرة واحدة نبذت إلى عفوا بنظرة وقالت لى:

أما تزال واقفا ها هنا؟ أى مخلوق أنت؟(٢٩).

فنظرت إليه فاحصة، كمن ينظر إلى مخلوق عجيب(٣٠).

وإنها على حسب ما يذكر محسن:

وجعلت تفكر قليلا فى أمر هذا الفتى الغريب: أهو شرقى متوحش، لا يعرف الآداب واللياقة... إن هذا الفتى غريب الأطوار. هذا كل ما تستطيع أن تفهمه.

سوزى: ما كل هذه الكتب؟ إنك تقرأ كثيرا، أتلذ لك بهذا المقدار الحياة فى...

ـ وأنت؟

ـ إنى أفضل الحياة فى الحياة»[٣١]

ولعله من الطريف أن نلحظ تطور فكر «محسن» حين نقارن التحاورات السابقة مع تحاور محسن: مع صديقه الروسى إيفان:

ـ إيفان: أنا لا أفهمك تمام الفهم أيها الشرقى العزيز. إنك تعيش بالوهم والعزاء.

محسن: يامسيو إيفان. سر تعاستنا هو أننا نعيش فى هذه الحجرات المغلقة. إننا نجهل الواقع وطرائقه المباشرة، لا شئ بالخيال فى هذه الحياة.

فهز الروسى رأسه وابتسم ابتسامة ساخرة، وقال:

من علمك هذا الكلام أيها الشرقى؟

ومر طيف أندريه مرة أخرى برأس الفتى. حقيقة أن صديقه الفرنسى هو الذى يذكر دائما الكلمة: الواقع. ولكن هذا الروسى الثائر الواقف فى منتصف الطريق بين الشرق والغرب. من يضمن لمحسن أنه على حق فى كل هذه التصورات؟[٣٢].

ولعل تطور فكر «محسن» هنا يتشابه مع فكر «فؤاد» ـ فى (الحى اللاتينى)ـ الذى أدرك جيدا طبيعة انتهاء الحب بينه وبين «فرانسواز» ـ دون أن يمر بمثالية محسن السابقة.

وهو ـ فؤاد ـ كذلك ـ يقترب من إسماعيل ـ فى ـ قنديل أم هاشم ـ؛ وذلك فى جانب تقلص الحدة العاطفية أو عدم الوقوع فى مثالية حالمة بعيدة عن الواقع كما سيأتى لاحقا.

ولعل تشابها ـ أو تماثلا ـ بين ما سبق، وتلك الحوارات ـ أو ذلك التحاور ـ بين «إسماعيل» وزميلته «مارى» (فى قنديل أم هاشم)، بل إن توافقا يتم بين الروايتين فى تطور بطليهما، أو فى تحول فكرهما. ونجتزىء من «القنديل» ـ هنا ـ ما يومىء إلى ذلك التشابه أو التماثل:

ـ إسماعيل: سأستريح عندما أضع لحياتى برنامجا أسير عليه.

مارى: ياعزيزى إسماعيل. الحياة ليست برنامجا ثابتا، بل مجادلة متجددة.

يحدثها عن المستقبل فتحدثه عن حاضر اللحظة [ولعلنا نتذكر صاحبة محسن فى قولها له: إنى أفضل الحياة فى الحياة]. كان من قبل يبحث دائما خارج نفسه عن شئ يتمسك به ويستند إليه... أما هى فكانت تقول له:

إن من يلجأ إلى المشجب يظل طول عمره أسيرا بجانبه يحرس معطفه. يجب أن يكون مشجبك فى نفسك. إن أخشى ما تخشاه هى القيود، وأخشى ما يخشاه هو: الحرية[٣٣].

ثم تكون تلك التحولات كما يرويها «إسماعيل»:

وخلص بنفس جديدة مستقرة ثابتة واثقة[٣٤]

.... علمته مارى كيف يستقل بنفسه[٣٥].

ومع ذلك، فلعله من الطريف أن نلحظ هذه المفارقة بين شخصية محسن فى «العصفور» وشخصية إسماعيل فى «القنديل»، ولعل الثانية ـ كما سيلى ـ تشى بتقلص الحدة العاطفية بوصفها ميسماً شرقياً جسدتها ـ فيما قبل ـ شخصية «عطيل» ـ كما نعلم ـ، حيث نلحظ بقايا ظلها الضئيل ـ عند محسن ـ بينما يبرأ منها «إسماعيل».

● محسن:

ـ.... ولكنه يراها فى نومه تعانق رئيسها هنرى أو يراها تقبل شابا زنجيا تلك القبلات الملتهبة، فينهض منزعجا مضطربا يود لو يمزق جسدها بأسنانه[٣٦].

ـ إنى أحبك إلى حد مخيف، إلى حد الرغبة فى أن أنهال عليك ضربا ـ هذا مخيف حقا[٣٧].

فقال فى صوت خافت نارى متقطع كأنه حمم متطايرة: لى رغبة هائلة فى أن أقبلك الآن[٣٨].

● إسماعيل:

ولم يتألم كثيراً عندما تبتعد عنه، وتنصرف إلى زميل من جنسها ولونها، إنها ككل فنان حين يمل عمله حين يتم. شفى إسماعيل ففقد كل سحره، وأصبح كغيره ممن تعرفهم[٣٩].

***

وتدور رواية (الحى اللاتينى) ـ كذلك ـ فى إطار الحب من خلال قصتين تتلاقى بهما الرواية مع واقعية إسماعيل فى القنديل ومع «محسن» ـ بعد تطور فكره ونظرته للحياة والحب ـ فى (عصفور من الشرق). وقد سبق الإشارة إلى هذه النقطة فى حب فؤاد وفرانسواز ـ أما القصة الثانية فهى بين بطل الحى اللاتينى «فؤاد» وجانين مونترو، وهى تأخذ منحى آخر يقف فيه البطل بين طرفين متصارعين فهو يقترب من محسن فى تمسكه بحبيبته ورغبته فى الزواج منها والاستقرار معها، ثم نراه يتردد بعد قراءته خطاب والدته، حيث ينبض بداخله التقاليد ووطأة الموروث، والنظرة الشرقية للمرأة الغربية، التى تظهر فى قول والدته:

أخشى يابنى، أن يصرفك الغرب عنا. وأخشى فوق ذلك أن تسحرك امرأة من هناك فتقع فى شباكها[٤٠].

وتمثل المرأة كذلك ـ عنصر المواجهة ـ أو أحد الجوانب ـ التى تومىء إلى تلك المفارق بين الحضارتين.

ويعى فؤاد جيدا هذه المفارق التى تعطل أو تمنع الترافق فى إلغائه فكرة زواجه من فرانسواز، وأن الانفصال بينهما نهاية طبيعية يعرفها الاثنان، يقول:

فكرت طويلا فى هذا، ولكننى انتهيت إلى إلغاء هذه الفكرة. إننا مدعوون فى المستقبل ياعزيزتى إلى مواجهة كثير من قضايانا القومية التى لا تعنى أحد سوانا. وأنا لا أعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تعين زوجها فى معاناة مثل هذه القضايا... ولئن أنا تزوجت يوما، فلن أتزوج إلا من فتاة عربية، وإن فرانسواز لتعرف ذلك الآن[٤١].

بالرغم من أن «جانين مونترو» مثلت فى البداية إسقاطا شعوريا يبين عن حواجز تعطل الترافق بمساهمتها فى إخراج مكبوت «اللاشعور» كما فى هذه المقتبسات:

أم تراك قد زللت إذ أنبأتها بأنك من الشرق العربى؟ ما يمنعها من أن تجيل فى خاطرها كل ما سمعت أو قرأت، عن مساوئ العربى، فتحسبها ممثلة فيك! ألا ترى الغربى يخاف دائما هذا الشرقى، هذا العربى، النابع من رمال الصحراء، العائش فى حضارات القرون الوسطى؟ وفلوبير نفسه، هذا الذى حنت، هى، إلى الشرق بتأثير ما كتبه، ألم يكن حريصا على تصوير نواحى التأخير والحيوانية فى حياة أهل الشرق؟[٤٢].

إن الفقرة السابقة تكتنز بدوال تتشابك مدلولاتها فى دلالة تومىء إلى حواجز تمنع الترافق ـ يلتبس فيها الماضى والحاضر، وتعتم سماء الآتى، وتطلق سهم الاتهام صريحا موجها للغرب:

أ = هذا العربى،..... العائش فى حضارات القرون الوسطى.

ب = ألا ترى الغربى يخاف هذا الشرقى.

ج = تجيل فى خاطرها كل ما سمعت أو قرأت عن مساوئ العربى.

د = وفلوبير.... ألم يكن حريصا على تصوير نواحى التأخر والحيوانية فى حياة أهل الشرق.
[ومن الواضح أن هذه الفقرة تدين كلا من الشرق والغرب].

ولكنها ـ جانين مونترو ـ تعد ـ بعد ذلك ـ مثالا قويا لحتمية التلاقى، وأن خصوصية كل حضارة لا تمنع أو لا تنفى التواصل والترافد.

ويتضح ذلك من مذكراتها حيث تقول:

إننى سأحاول أنا أيضاً أن أنساه، هذا المستقبل، كما أحاول أن أنسى هذا الماضى.

أيكون هذا صحيحا؟ لست أدرى. ولكن يجب على أن أحاول. من أجله هو، من أجل حبه. أصبحت أحب هذا الحب، وأحب نفسى التى تحبه......(٤٣).

وتقول أيضاً:

سأصارح حبيبى العربى بأنى سأحبه كما تحب المرأة الرجل فى الشرق، لا تطلب مقابلا. ولا تنتظر عروضا..... فسأقول له إنه لا يخيفنى بعد أن يذهب، فقد زود حياتى بزاد الحب لا أحسب أنه سيجف يوما(٤٤).

وهناك جوانب أخرى فى الرواية تظهر كالبقع الداكنة تعكر مياه التيار وهى فى طريقها للانضمام على مياه التيار الآخر لكن هذا لا ينفى حتمية التلاقى والتواصل فكلاهما يسير فى مجرى نهر واحد هو نهر الحياة.

وتتمثل هذه الجوانب فى عوامل تتقارب رغم الإيهام بتباعدها، منها الغربة أو فقدان الهوية واغتراب الذات فى مجتمع يحقنها ببراثن اللانتماء، التى تبينها لنا دوال هذه المقتبسات التالية:

– ولكن رويدك. ولا تتعجل فى الحكم. الأرجح أنك ما تفتأ تعيش فى خيالك، وإن كان الواقع بين يديك وإنك ماتزال مشدودا إلى أوهامك(٤٥).

– ...... وهناك كانا يلتقيان طائفة من مواطنيها السوريين واللبنانيين،..... وقد كان هو فى الحق ينفر من لقاء المواطنين، ويتجنبهم، ويعتقد أن من الخير أن يعيش فى غير أجوائهم، فإن فى أحاديثهم هذرا كثيرا، وفى وقتهم ساعات كثيرة مهدورة..... لا يفعلون إلا أن يعلقوا على الفتيات اللواتى يدخلن المقهى، أو يتبادلوا الضحكات والفكاهات(٤٦).

– ..... وأنت لن تنفر منهم إذا أدركت أنهم شبان قلقون، يبحثون عن أنفسهم. إننا جميعا، نحن الشبان العرب، ضائعون يفتشون عن ذواتهم بأنفسهم. ولابد أن نرتكب كثيراً من الحماقات قبل أن نجد أنفسنا.......(٤٧).

– .... كلهم حوله، وعشرات غيرهم، عيون تطل منها أرواح ضائعة، تبحث عن نفسها، على مقاعد الجامعات. وفى مقاهى الأحياء، وبين أذرع النساء. وهو نفسه، هذا الشئ، هذه الصدفة الجوفاء، هذا العود من القش، أليس هو أضيعهم نفسا، وأشردهم روحا(٤٨).

– إلى مثل هذه الرابطة، إلى مثل هذه الروح، نحن بحاجة أيها العزيز(٤٩).

– أرأيتهم هؤلاء المواطنين الذين يجتمعون على فنجان قهوة فى الكابولاد؟ هؤلاء الذين تريد أن تتجنبهم؟..... كل ما فى الأمر أن الخيوط بينهم مقطعة وأن الرابطة مفقودة. وإنهم لواجدون أنفسهم، متى وجدوا هذه الرابطة. ويومذاك فقط لن تستطيع أن تتجنبهم.... سيكون لرسالتهم قوة جاذبة تكوى بنارى المحبة والاحترام كل من ينظر إليهم. يومذاك لن تنطلق من فم أحدهم تلك الضحكة المجلجلة الفارغة التى تنطق بالعبث واللامبالاة!(٥٠).

– .... وكشف عن صفة تشد أبطالها إلى شبان عرب يعيشون فى تمرد مكبوت لا يعى نفسه(٥١).

ومن هذه العوامل – أيضاً – «وطأة الموروث والتقاليد» التى تظهر الاختلاف بين المجتمعين، وتشكل صدمة التلاقى، كما فى المقتبسات التالية:

ولكن كيف أتيح لهم أن يجتمعوا كلهم هنا؟ أية جرأة فى إرهاب كل من هاتيك الفتيات أن تسعى إلى لقاء حبيبها.....؟ كفاك هذرا! أنت

تنسى مرة أخرى أنك فى باريس. أخرجها من نفسك بيروتك هذه. أخرجها، فاقتلها ثم أدفنها. أما باريس فواجهها كما هى....[٥٢].

لا، ما أشد ما أكره هذا الارتجال! إننى أحب أن أتنبأ الأمور لأعد لها عدتها، وأتخيل كيف يمكن أن تجرى. بذلك وحده أتفادى من الخيبة....[٥٣].

وأطرق برأسه، ومشى فى طريقه، وفى حلقه غصة. ومال إلى مقهى، فشرب زجاجة من عصير الليمون، وظلت فى حلقه الغصة[٥٤].

والرواية فى هذا الجانب تقترب من «موسم الهجرة...»، إلا أن هذه النقطة تظهر فى (الحى اللاتينى) ـ عبر إشارات خاطفة، بينما تكون هى العامل المسيطر فى «موسم الهجرة...». ومن هذه الإشارات:

قول «فؤاد»:

أليس هو فتى من الشرق العربى، إنها رواسب أجيال طويلة من الحرمان والكبت والخوف من المرأة، تشده إلى ماضيه وتقاليده![٥٥].

ويقترب منها قول البطل:

عرفت المرأة فى شرفك، فعرفت الخوف والحرمان والكبت والشذوذ والانطواء والخيال المريض....[٥٦].

ومع تقارب الروايتين فى هذه النقطة، فإنهما يختلفان فيها، فكل رواية تتناولها من جانب، ففى (موسم الهجرة...) تقوم حول تاريخ الغرب الملوث ومساوئ الاستعمار الغربى فى أرض العرب، بينما فى (الحى اللاتينى) تدور حول بعض التقاليد الشرقية المتوارثة.

وتتسع حواجز التلاقى لتشمل اتهاما موجها للغرب بمشاركته فى تعطيل التلاقى، وذلك الاتهام تطلقه دوال هذه المقتبسات:

تجيل فى خاطرها كل ما سمعت أو قرأت، عن مساوئ العربى.... وفلوبير نفسه... ألم يكن حريصا على تصوير نواحى التأخر والحيوانية فى حياة أهل الشرق؟[٥٧].

وقول فتاة فى المقهى:

أى متوحش هذا: لابد أنه عربى![٥٨].

وقول فرانسواز:

على أن الخطأ ليس هو خطأ الفتاة الفرنسية. هكذا علموها فى بعض مجتمعاتهم...[٥٩].

***

هذا فى حين تتلاشى أو تختفى البقع الداكنة ويصفو تيار رواية (أديب) مما يعرقل أو يعطل لقاءه بالتيار الآخر، ليستمر النهر فى الجريان. فتجد شخصية البطل تترافق وتتواصل سريعا بالحضارة الغربية فى فرنسا، بل تتوقف سعادتها أو تعاستها على حال فرنسا.

يظهر هذا الترافق فى المقتبسات التالية:

.... وإذا أنا مدفوع إليها متصل بها، فإن فيها أنعم لأنها ناعمة، وأبسم لأنها باسمة، وأبتئس لأنها مبتئسة[٦٠].

وكذلك فى إصراره على البقاء فيها على رغم الحرب:

أما أنا فمقيم هنا.... فما ينبغى للرجل الكريم أن يعيش مع الناس ضيفا عليهم مستمتعا بما يمنحونه من الأمن، آخذا بأوفر حظه مما يبيحون له من لذة العقل والقلب والجسم حتى إذا ألمت الخطوب فررت عنهم مسرعا[٦١].

ولتكن معنا هذه الفقرة التالية التى تنهض أو تبين دوالها عن مفارقة أو مقابلة بين هذا التواصل القوى بالغرب، وشعوره بالوحدة والغربة بين المصريين فى باريس:

... فأنا وحيد بين المصريين فى باريس، وإن لم أكن وحيدا بين الفرنسيين. فقد اتخذت لى منهم أصدقاء أحبهم ويحبوننى وآمن لهم

ويأمنون لى. ولكنى ألاحظ أن لى نفسين، نفسا تأنس إلى الفرنسيين، وتجد اللذة فى عشرتهم وأحاديثهم ومشاركتهم فيما يأخذون من الجد واللهو، ونفسا أخرى مشوقة أبدا تحب أن تسمع صوتا مصريا صادقا، وأن تأمن إلى قلب مصرى صادق(٦٢).

ولعلنا نشعر مع هذه الفقرة بتلك الرابطة والروح الواحدة التى يفتقدها الشبان العرب والتى أشار إليها «فؤاد» فى (الحى اللاتينى).

أما (موسم الهجرة...) فإن بطلها ـ مصطفى سعيد ـ يحمل الطرفين المتضادين، الرغبة فى التواصل مع الغرب، والوقوع تحت ضغط التاريخ وحروبه الاستعمارية الغربية، مما يطفىء الرغبة ويعطل التلاقى.

***

تساكن الضدين فى شخصية «مصطفى سعيد».

وفى «موسم الهجرة...» نجد أن لتساكن الضدين فى شخصية «مصطفى سعيد» تجسدات تتعدد ودلالات تتشاكل فى مدلولات، أو صور تتراوح بين الحضور والغياب.

وإن تساكن الضدين مرحلة يمر بها «مصطفى سعيد» سوف يلحقها ـ مع جيل تال ـ توافق الأضداد ـ إن جاز القول ـ حين يدرك كلاهما، [الشمال والجنوب]، ضرورة المواءمة وحتمية المعايشة.

ومن مكرور القول، أن نعيد ما انتبه إليه نقاد حصيفون من دلالات «الغرفة» التى أقامها «مصطفى سعيد» على الطراز الإنجليزى، ولعلنا نتذكر صيحة الراوى فى تجواله بأنحائها:

مدفأة! تصوروا. مدفأة إنجليزية بكامل هيئتها وعدتها.. وعلى جانبى المدفأة كرسيان فيكتوريان(٦٣).

ولعله يتصل بما نحن فيه ما يقوله مقدم الرواية: «.... فكلنا بلا استثناء... يملك فى بيته أو يحمل فى نفسه مدفأة أوروبية»(٦٤). ولا يخفى دلالة القول السابق.

ولعل من صور ما أشرنا إليه زواجه من «حسنة بنت محمود» وما ظل عالقا بلاشعوره عن «جين مورس» التى تكون بصورة ما أوروبا.

وهل يبعد ما ذكرناه عن تلك الدلالات التى تكرس ذاته المنقسمة ما نعرفه عن غرفته بأوروبا، التى تحتشد بكل ما يذكره بموطنه.

ولنكتف بهذه اللمحة التى تنبثق دلالتها فى لحظة خاطفة، تفر من قبضة الشعور، حين تأخذه سنة من النوم، وقد كاد القطار يصل إلى لندن:

وأخذتنى سنة من النوم، وحلمت أننى أصلى وحدى فى جامع القلعة. كان المسجد مضاء بألوف الشمعدانات، والرخام الأحمر يتوهج، وأنا وحدى أصلى، واستيقظت وفى أنفى رائحة البخور، فإذا بالقطار يقترب من لندن(٦٥).

ولكن تلك «البقعة المظلمة» التى أشار إليها القاضى قبل النطق بالحكم، تلخص تلك الحالة الخاصة فى لقاء الحضارتين، التى استشرى داؤها أو اتسعت رقعتها، حتى استلبت كل ما عداها.

ولتكن معنا هذه المقتبسات المتعددة، وجميعها تتجذر فى تكوينه أو تتفرس فى كينونته: يقول القاضى قبل الحكم:

إنك يامستر مصطفى سعيد، رغم تفوقك العلمى، رجل غبى. إن فى تكوينك الروحى بقعة مظلمة، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للإنسان: طاقة الحب(٦٦).

يتذكر زميلة له بالقاهرة:

وأحبتنى زميلة لى، ثم كرهتنى. وقالت لى: أنت لست إنسانا. أنت آلة صماء(٦٧).

وليكن مدخلنا لكون الشخصية تلك المقتطفات من مذكرات «مصطفى سعيد»، التى تشى برغبة فى الانفتاح على الآخر، وشوق متفجر لتلاقح الحضارات وتزاوج الشمال والجنوب:

عرفتها ـ آن همند ـ وهى دون العشرين،
فخدعتها، وغررت بها، وقلت لها نتزوج زواجا
يكون جسرا بين الشمال والجنوب(٦٨).

إن ذلك الشوق يؤدى إلى تزاوج يتصالح فيه الشمال والجنوب، ولكنه ينتهى بالمأساة. تكون دلالته الأفسح والأشمل، التى تتجسد أو تذوب فى علاقته بـ «جين مورس» ولكن تساكن الضدين فى كليهما ينتهى ـ كما نعلم ـ بالقتل.

وتتداعى فى ذاكرة «مصطفى سعيد» أثناء المحاكمة كل البقع المظلمة لتاريخ الغرب الاستعمارى:

إننى أسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجنة، وقعقعة سنابك خيل «اللنبى» وهى تطأ أرض القدس، البواخر نخرت عرض النيل لأول مرة، تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود، وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول: نعم بلغتهم، إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبى الأكبر..... جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام، نعم يا سادتى إننى جئتكم غازيا عقر داركم. قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ(٦٩).

وبسبب من تلك التداعيات الممرورة، التى استلبت الحاضر فى الماضى، انسربت وضاءة الحضارة المعاصرة وتعتمت تحت قتامة الغزو، وما أسماه «مصطفى سعيد» بالعنف الأكبر فى التاريخ. وتتوالى فى ذاكرته المقتبسات عما خلفته تلك البقع المظلمة فى شعوره ولا شعوره.

إن دلالات كثيرة وعديدة تتناثر كبقع داكنة على صفحات متعددات قمنا بالتقاطها وتجميعها، وجميعها تبين عن توترات أو معوقات تقف حاجزا يمنع التلاقى ويعطل الترافق:

عقلى كأنه مدية حادة، تقطع فى برود وفعالية(٧٠).

كان عقلى كأنه مدية حادة(٧١).

كان عقلى كأنه مدية حادة(٧٢).

كأننى قربة منفوخة(٧٣).

«لم يحدث شئ إطلاقا سوى أن القربة زادت انتفاخا(٧٤).

وهل كان من الممكن تلافى شئ مما وقع؟ وتر القوس مشدود، ولابد أن ينطلق السهم(٧٥).

وتوتر القوس، سينطلق السهم نحو آفاق أخرى مجهولة(٧٦).

كل يوم يزداد وتر القوس توترا(٧٧).

قربة مملوءة بالهواء وقد تمدد مرمى السهم، ولا مفر من وقوع المأساة(٧٨).

غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة(٧٩).

غرفة نومى ينبوع حزن، جرثوم فتاك(٨٠).

أفعل كل شئ، حتى أدخل المرأة فى فراشى، ثم أسير إلى صيد آخر ولم يكن فى نفسى قطرة من المرح(٨١).

إن «مصطفى سعيد» ـ فى (موسم الهجرة...) ـ يكاد يتوافق ـ فى منظور ـ لأوروبا ـ أى الغرب مع منظور الروسى «إيفان» ـ فى (العصفور) ـ، وحيث تتلبس أوروبا ـ فى (موسم الهجرة...) ـ شخصية «جين مورس».

يقول إيفان:

وقد فهم الشرق أن فتاته أوروبا ليست إلا غانية خليعة، لا قلب لها ولا ضمير، وليست لها قيمة روحية ولا خلقية، ومآلها السقوط ممزقة الجسد تحت موائد المعربدين(٨٢).

ولتكن معنا هذه الدلالات من (موسم الهجرة...) ونذكر ـ بما أشرنا إليه ـ من أن صورة أوروبا تتلبس شخصية «جين مورس»، التى ترد إشارات أخرى تكون فيها المرأة هى المدينة أو الغرب بوجه عام، حين يتحدث «مصطفى سعيد» عن «جين مورس»:

واتقلبت المدينة إلى امرأة(٨٣).

وحين يتحدث عن «إيزابيلا سيمور»:

المدينة قد تحولت إلى امرأة(٨٤).

ولتكن معنا هذه المقتبسات التالية:

وقفت قبالي، ونظرت إلى بصلف وبرود وشئ آخر(٨٥).

أمسكها فكأنني أمسك سحابا، وكأنني أضاجع شهابا(٨٦).

أردت أن أراقصها فقالت: لا أرقص معك ولو كنت الرجل الوحيد في العالم(٨٧).

... كانت مفرطة في الذكاء ومفرطة في الظرف حين تشاء(٨٨).

في عينيها تحد ونداء أثارا أشواقا بعيدة في قلبي(٨٩).

قالت لي: أنت ثور متوحش لا يفتر من الطراد(٩٠).

أنت بشع. لم أر في حياتي وجها بشعا كوجهك(٩١).

تزوجتها ولما انتهى العقد أجهشت بالبكاء..... وفجأة انفلت بكاؤها إلى ضحك. قالت وهي تقهقه بالضحك: يالها من مهزلة(٩٢).

وصرخت فيها: أنا أكرهك. أقسم أني سأقتلك يوما ما.

.... قالت: أنا أيضاً أكرهك حتى الموت(٩٣).

.... يبدو أن هذه المرأة تحب منظر العنف(٩٤).

كانت ماجنة بالقول والفعل، لا تتورع عن فعل أى شئ، تسرق وتكذب وتفسق، ولكنني رغم إرادتي أحببتها(٩٥).

..... وقال أحد الرجال: يؤسفني أن أقول لك: إن هذه المرأة إذا كانت زوجتك فإنك متزوج من مومس(٩٦).

..... وكنت أعلم أنها تخونني. كان البيت كله يفوح بريح الخيانة(٩٧).

أما في رواية (الحي اللاتيني)، فإننا لا نستطيع أن نتبين ارتباط أوروبا بنظرة البطل إلى المرأة، إذ يوجد نموذجان متقابلان للمرأة، أحدهما يقترب من النموذج السابق:

..... أسبوع طويل ينقضي وفي جسدك نار تلتهب، وفي مخيلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريات، متمددات على السرر، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من نار...... أو تسعى أنت إليها حين تشعر تارة بالغربة الروحية مع امرأة لا تعطيك إلا جسدا فيه برودة الثلج، وطورا بالاشمئزاز والغثيان يتنافس في خلقهما عشرة أسباب على الأقل.....(٩٨).

وستميت هذه الشياطين التي تطل من جميع منافذ نفسه، تبحث وتشم وتسعى أين المرأة، أين رائحتها المحببة؟!(٩٩).

أما النموذج الآخر، فإنه يأخذ منحى آخر تقترب فيه جانين مونترو في حبها للبطل من المرأة في الشرق، كما تقول هي في مذكراتها:

فسأصارح حبيبي العربي بأني أحبه كما تحب المرأة الرجل في الشرق، لا تطلب مقابلا، ولا تنتظر عروضا........ ولكني أعتقد أنه الحب الصحيح، لأنه التفاني كله والإخلاص.....(١٠٠).

ولعل وجود هذا النموذج ـ الذي خلت منه الروايات الأخرى ـ يومىء إلى حتمية التلاقي والتواصل بين الشرق والغرب، التي يسعى إليها الطرفان لا طرف واحد.

ولعل تلك المقتبسات التالية التي حاولنا استقصاءها على مسار (موسم الهجرة...) لعلها تجسد في دوالها ـ ومدلولها ـ

تلك المشاعر المتفرقة، التى تلبست «مصطفى سعيد»، الذى يكون ـ فى رأينا ـ حالة لا تنفى حالات، وليس رمزا لهزيمة الشرق كما قيل.

من مذكرات «مصطفى سعيد» وتذكراته عن «المحاكمة»:

أنت يامستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية فى أفريقيا عديمة الجدوى، فأنت بعد كل المجهودات التى بذلناها فى تثقيفك كأنك تخرج من الغابة، أول مرة(١٠١).

أما المحلفون فهم صورة أخرى لعدائية تتمازج بنظرة دونية:

..... أشتات من الناس.... لا تجمع صلة بينى وبينهم، ولو أننى طلبت استئجار غرفة فى بيت أحدهم فأغلب الظن أنه سيرفض، لو جاءت ابنة أحدهم تقول له: إننى سأتزوج هذا الرجل الأفريقى، فيحس حتما بأن العالم ينهار تحت رجليه(١٠٢).

كانت ـ شيلا جرينود ـ تقول له: أمى ستجن وأبى سيقتلنى إذا علما أننى أحب رجلا أسود، ولكنى لا أبالى(١٠٣).

إنهم جلبوا جرثومة العنف الأوروبى الأكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل... جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام.

المحامى:

هاتان الفتاتان لم يقتلهما مصطفى سعيد، ولكن قتلهما جرثوم مرض فتاك عضال، أصابهما منذ ألف عام(١٠٤).

مصطفى سعيد:

نعم يا سادتى جئتكم غازيا فى عقر داركم. وقطرة السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ(١٠٥).

ومن الطريف تلاقى ـ مرة أخرى ـ الروايتين (العصفور) و (موسم الهجرة...) فى تمثلهما صورة «أوروبا» فى أحد جوانبها ـ التى تكون ـ عند الحكيم ـ كما تمثلها شخصية «سوزى» وعند مصطفى سعيد كما تومىء إليها شخصية «جين مورس». ومن الطريف ـ كذلك ـ أن الروايتين تتحدثان عن «الداء» أو «الحقنة» المخدرة ـ أو المسمومة ـ ولكن الثانى يعود ليتفارق.

فأوروبا ـ أو الفتاة الشقراء ـ التى حقنت بالمورفين السام ـ عند الحكيم ـ تكون عند الطيب صالح هى التى حقنت شرايين التاريخ، الذى يثقل على شخصية «مصطفى سعيد»، ومع ذلك فإن تيارا لا شعوريا يتسلل عبر الموقفين، وإن كان يظل لكل منهما رؤيته التى يستدعيها بالضرورة تخالف المسار الروائى فى كلتا الروايتين، الذى يكون أكثر عمقاً وأفسح مدى فى (موسم الهجرة...) من (عصفور من الشرق) كما فى هذا التحاور:

إن الفتاة الشقراء يوم حقنت فخذيها «بالمورفين» لم تترك أبويها سالمين [آسيا وأفريقيا] ...... لقد كانت الحقنة شديدة الفعل والأثر. نعم، ولا أحد يدرى هل أوروبا حقنت الشرق بأفيون خالص أو أفيون ممزوج بسم ناقع، سرى ـ ومازال يسرى ـ فى شرايينه، يقتل كل بذور المثل العليا الشرقية فى النفوس.....(١٠٦).

ويتحاور «إيفان» مع «محسن»:

إيفان:

هذه الفتاة الشقراء التى تسمى أوروبا ـ جميلة ذكية، خفيفة أنانية لا يعنيها إلا نفسها واستعباد غيرها.

وهنا قاطعه «محسن قائلا كالمخاطب نفسه، وفى مخيلته صورة «سوزى» :

نعم. أنانية.... لا تعرف غير حياة الواقع، ولا يهمها شقاء الغير ولا تحب الحياة إلا فى الحياة(١٠٧).

ونشير مرة أخرى ـ إلى أن التلاقى ـ فى النصين السابقين ـ تتخالف مدلولاته كما نعلم.

* * *

وكما كانت دهشة التلاقى بين الشرق والغرب ـ أو الشمال والجنوب ـ التى استوعبها أبطال تلك الروايات ـ ماعدا مصطفى سعيد ـ تكون ـ كذلك ـ «صدمة» العودة إلى «الوطن» التى تنتهى بعد معاناة وتساؤلات إلى تحولات تستوعب الماضى وتستشرف الآتى.

إن «الراوى» ـ فى (موسم الهجرة...) ـ يتذكر معاناة «مصطفى سعيد» ويسهم فيها بمعاناته، حين يكون «الجد» رمزا للماضى وتجسدا للموروث، كما فى المقتبسات التالية:

الإنسان لمجرد أنه خلق عند خط الاستواء، بعض المجانين يعتبرونه عبدا وبعضهم [يقصد إيزابيلا سيمور] يعتبرونه إلاهاً.

..... أين الاعتدال؟ أين الاستواء؟»

..... أين جدى وأين وضعه فى هذا البساط الأحمدى؟ هل هو حقيقة كما أزعم أنا، وكما يبدو هو؟ هل هو فوق هذه الفوضى؟ لا أدرى. ولكنه بقى على أى حال، رغم هذه الأوبئة وفساد الحكام وقسوة الطبيعة.

كأنه – الجد – شئ ثابت وسط عالم متحرك.

ولو قلت لجدى: إن الثورات تصنع باسمه والحكومات تقوم وتقعد من أجله لضحك. إن الفكرة تبدو شاذة فعلا.

... ذلك الإحساس العذب... الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى..... إحساس صاف بالعجب من أن ذلك الكيان العتيق مايزال موجودا أصلا على ظاهر الأرض(١٠٨).

وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع، وذلك الصوت النحيل المطمئن، يقوم جسرا بينى وبين الساعة القلقة التى لم تتشكل بعد، والساعات التى استوعبت أحداثها ومضت، وأصبحت لبنات فى صرح له مدلولات وأبعاد(١٠٩).

إن المقتبس السابق يكتنز سموقا بالغا فى دلالاته المومئة، التى تتشاكل فى تقارنات يتلبس فيها الماضى بالمستقبل:

أ = رائحة الضريح الكبير فى المقبرة.

ب = ورائحة الطفل الرضيع.

والتى تتراوح – كذلك – بين إرهاصات التحول ومخاضات المستقبل واستيعاب الماضى واستشراف الآتى:

أ – يقوم جسر بينى وبين الساعات القلقة التى لم تتشكل بعد.

ب – والساعات التى استوعبت أحداثها ومضت.

إن الراوى وهو فى طريقه إلى «الخرطوم» تتداخل فى ذاكرته أخلاط من الوعى واللاوعى، وهو فى ضيق وكرب لما يشاهده يكاد يتطابق مع مشاهدات «إسماعيل» فى (قنديل أم هاشم) كما يتضح فى المقتبسات التالية: وإن كان لا يخفى شموخ البنية الأدائية فى (موسم الهجرة...).

«الراوى» فى (موسم الهجرة...):

..... لا شئ يغرى العين. شجرات مبعثرة فى الصحراء، كلها أشواك ليس لها أوراق، أشجار بائسة ليست حية ولا ميتة..... ثم مر قطيع من الجمال هى الأخرى عجفاء ضامرة. لا توجد سحابة واحدة، تبشر بالأمل فى هذه السماء الحارة.... إنها هذه الشمس التى لا تطاق، تذيب المخ، تشل التفكير، ومصطفى سعيد وجهه ينبع واضحا فى خيالى ثم يضيع فى أزيز محركات السيارة....(١١٠).

ثم تتداعى على ذاكرته: كيف كانت «إيزابيلا سيمور» تناجيه؟ «اقتلنى أيها الغول الإفريقى. أحرقنى فى نار معبدك، أيها الإله الأسود».

ولنلحظ الآن المفارقة أو الحقيقة المؤلمة كما يكمل الراوى:

.... وهنا هنا منبع النار ها هو المعبد لا شيء. الشمس والصحراء ونباتات يابسة وحيوانات عجفاء.

ويهتز كيان السيارة حين تنحدر فى واد صغير، وتمر على عظام جمل نفق من العطش فى هذا التيه(١١١).

ومع «فساد الأمكنة» يتحاشد «فساد الأزمنة» إن الراوى – فيما يلى – تتوالى على ذاكرته مشاهد كابوسية لسادة أفريقيا الجدد بعد أن رحل الغربى المستعمر.

إن السادة الجدد يأخذون من الحضارة قشرتها، التى ألمح إليها توفيق الحكيم فى (عصفور من الشرق)، وهى فى مساقها – عنده – تكتفى بملحظ خاطف لجانب واحد، يتسق مع تحاوره مع الروسى العاشق، الذى يتوافق مع مثيله عند المويلحى – فى (حديث عيسى بن هشام)، كما فى المقتبس التالى:

... السبب الصحيح فى ذلك هو دخول المدنية الغربية بغتة فى البلاد الشرقية وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معايشهم كالعميان، لا يستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبصرون بحسن نظر، ولا يتلفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف والحسن من القبيح(١١٢).

ويقول الحكيم :

... إن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هى اليوم خليط عجيب من الثياب الأوروبية، يثير منظره الضحك، كما يثير منظر قردة، اختطفت ملابس سائحين من مختلف الأجناس، وتصعد بها فوق شجرة ترتديها، وتقلد حركات أصحابها(١١٣)

لكن هذه الملاحظة العابرة، التى تثير الضحك – عند الحكيم – لها – عند الطيب صالح – وجه آخر تزداد قتامته وتنتشر كآبته وإن التحاور – التالى – بين الراوى وصديقه، وإن ما يتصاعد على ذاكرته ويتوالى فى حوار داخلى، يجسم جميعه فجيعة الشاهد أو أزمة المثقف مع حكامه الذين أخذوا (من الحضارة قشرتها) كما عبر توفيق الحكيم.

ولنجتزئ من كلا التحاورين (الخارجى والداخلى) ما تختصره دلالته وما تختزله إشارته:

هل من جديد فى الخرطوم؟

– كنا مشغولين فى مؤتمر.

بدا الاهتمام على وجهه، فإنه يحب أخبار الخرطوم خاصة أخبار الفضائح والرشاوى وفساد الحكام.

– بماذا يأتمرون هذه المرة؟

– وزارة المعارف نظمت مؤتمرا، دعت له مندوبين عن عشرين قطرا إفريقيا لمناقشة أساليب التعليم فى القارة كلها.....

– قال محجوب :

– فليبنوا المدارس أولا، ثم يناقشوا توحيد التعليم. كيف يفكر هؤلاء الناس؟»(١١٤).

ثم يكون هذا التداعى فى ذاكرة الراوى:

لن يصدق أحد أن سادة أفريقيا الجدد، ملس الوجوه، أفواههم كأفواه الذئاب، تلمع فى أيديهم خثم من الأحجار الثمينة، وتفوح نواصيهم برائحة العطر، فى أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الحرير الغالى تنزلق على أكتافهم كجلود القطط السيامية.

– كنت أقول لمحجوب إن الوزير الذى قال فى خطابه... يجب أن لا يحدث تناقض بين ما يتعلمه التلميذ فى المدرسة وبين واقع الشعب... هذا الداء أشد خطرا على مستقبل إفريقيا من الاستعمار نفسه.....

- كيف أقول لمحجوب: إن هذا الرجل نفسه يهرب أشهر الصيف من إفريقيا إلى فيلته على بحيرة... وإن زوجته تشترى حاجاتها من لندن بطائرة خاصة وإن أعضاء وفده أنفسهم يجاهرون بأنه فاسد ومرتشى.

...... وقال محجوب: لماذا صمت؟ لماذا لا تقول شيئا؟ قلت له: الموظفون أمثالى لايستطيعون أن يغيروا شيئا. إذا قال سادتنا: افعلوا كذا فعلنا. أنت رئيس الحزب الوطنى الاشتراكى الديمقراطى هنا. إنه الحزب الحاكم لماذا لا تصب غضبك عليهم؟[١١٥].

وبينما تكون أزمة الراوى - فى (موسم الهجرة...) - ممتدة الأبعاد وتغطى الجانب السياسى والاجتماعى ويساندها امتداد العمل الروائى، فإن «إسماعيل» فى «القنديل» تتماثل أزمته الاجتماعية مع أزمة الراوى فى (موسم الهجرة...).

وبين الرؤية والرؤى تتراوح أمشاج من الوعى واللاوعى. وهو فى طريق عودته لوطنه وأهله:

... وكلما قوى حبه لمصر، زاد ضجره من المصريين، ولكنهم أهله وعشيرته والذنب ليس ذنبهم. هم ضحية الجهل والفقر والمرض والظلم الطويل المزمن...[١١٦].

وأطل من النافذة فرأى أمامه ريفا يجرى اكتسحته عاصفة من الرمل، فهو مهدم مصفر متخرب... الباعة على المحطات فى ثياب ممزقة تلهث كالحيوان المطارد...[١١٧].

«ولما سارت العربة من المحطة، ووصلت شارع الخليج.. كان أبشع ما يتصوره أهون مما رآه قذارة وذباب وفقر وخراب، فانقبضت نفسه وركبه الوجوم والأسى[١١٨].

أشرف على الميدان فإذا به يموج كدأبه بخلق غفير، ضربت عليهم المسكنة، وثقلت بأقدامهم قيود الذل، ليست هذه كائنات حية، تعيش فى عصر تحرك فيه الجماد....

ماهذا الصخب الحيوانى؟.. ومصر؟ قطعة مبرطشة من الطين. أسنت فى الصحراء، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض.. هنا جمود يقتل كل تقدم وعدم لا معنى فيه للزمن[١١٩].

وشعر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة.... هذا الرضا وهذه الطيبة بلاهة، وهذا الصبر جبن[١٢٠].

هل يعود إلى أوروبا ليعيش وسط أناس يفهمون معنى الحياة؟... ولم لا يتزوج هناك ويبنى لنفسه أسرة جديدة بعيدا عن هذا الوطن المنكود[١٢١].

من يستطيع أن ينكر حضارة أوروبا وتقدمها، وذل الشرق وجهله ومرضه[١٢٢].

ويقضى الليل مفكرا. وكيف يهرب لأوروبا من جديد[١٢٣]

وليكن معنا هذا الشعور بالأزمة النفسية والإحساس بالتفارق بين التقدم والتخلف كما فى تداعيات الراوى فى (موسم الهجرة...):

وبخار حار يتصاعد من حقول البرسيم المروية، تحت وطأة الشمس فى منتصف النهار خوار ثور أو نهيق حمار، أو صوت فأس فى الحطب. لكن الدنيا تغيرت لا مكان لى هنا لماذا لا أحزم حقيبتى وأرحل؟ هؤلاء القوم لا يدهشهم شئ... لا يفرحون لمولود ولا يحزنون لموت[١٢٤].

وثمة تماثل آخر يكون - هذه المرة - فى تصالح - أو توافق بين «أناة» الشخصيتين: الراوى فى (موسم الهجرة...) وإسماعيل فى (القنديل) وبين أنوات الآخرين من بنى وطنه أو بين قومه.

إسماعيل فى القنديل :

اطمأنت نفس إسماعيل.... ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى، بل شعب يربطه رباط واحد.... هو نوع من الإيمان[١٢٥].

... لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين على قلبى وعينى... وفهمت الآن ما كان خافيا(١٢٦).

ولكنى رغم هذا لايزال فى قلبى مكان لكم... فأنتم منى وأنا منكم(١٢٧).

أما الراوى فى (موسم الهجرة...) وقد اختار السباحة لا التوقف، وألح على ضرورة الوصول إلى الشاطئ الآخر - الشمال - فإنه لا يتخلى عن قومه، ولكن أى قوم وسط فساد كل شئ ومن ثم تكون هذه الإشارة الذكية، التى تكتنز إدانة بالغة وكأنها نذير بغربة الذات، ثم انسحابها لتلتحق بقافلة اللاانتماء، والتقوقع حول نفسها وحول قلة تضيق بما ضاق به:

إننى أقرر الآن أننى أختار الحياة سابحا، لأن ثمة أناسا قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن(١٢٨).

وبين الأمل واللاأمل وبين المراوحة بين قساوة الواقع وحلم المستقبل، يتشابك كلاهما فى قوله :

هذه أرض اليأس والشعر. ولا أحد يغنى... هذه أرض الشعر والممكن، وابنتى اسمها «آمال» سنهدم وسنبنى وسنخضع الشمس ذاتها لإرادتنا، وسنهزم الفقر بأى وسيلة(١٢٩).

ولا يعنى ما تقدم أن ذلك التلاقى لم يخل من هاجس المفارقة والتى يختصرها تساؤل الراوى - فى (موسم الهجرة...) - «الإنسان لمجرد أنه خلق عند خط الاستواء، بعض المجانين يعتبرونه عبدا، وبعضهم - يقصد جين موريس - يعتبرونه إلاها؟ أين الاعتدال؟ أين الاستواء؟»(١٣٠).

ولعل «الطيب صالح» - فى حوار معه - أجاب عن ذلك بأن تلك العلاقة بين الحضارة الغربية وعالمنا الإسلامى «علاقة قائمة على أوهام من جانبنا ومن جانبهم».

ولكن «الوهم» لن يستمر طويلا، فثمة قناعة فى مختلف تلك الروايات - بحتمية التلاقى وضرورة الترافد، ولعل ذلك ما أجمله «الراوى» - (فى موسم الهجرة...) - فى دلالة تختبئ تحت جناح الرمز:

النهر يجرى نحو الشمال، لا يلوى على شئ قد يعترضه جبل فيتجه شرقا، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غربا، ولكن إن عاجلا أو آجلا، يستقر فى مسيره الحتمى ناحية البحر نحو الشمال(١٣١).

إن ما سبق يحمل ظلالا كثيفة ترتد من «مصطفى سعيد» إلى الراوى (البطل الأساسى) لتؤكد أن الراوى هو نقيض «مصطفى سعيد» اللاشعورى الذى يمثل وطأة التاريخ والموروث، كما تبين المقتبسات التالية:

.... وغريمى فى الداخل ولابد من مواجهته(١٣٢).

.... هاأنذا أقف الآن فى دار مصطفى سعيد.... المفتاح فى جيبى وغريمى فى الداخل...... أنا الوصى والعاشق والغريم(١٣٣).

.. إن غريمى مصطفى سعيد(١٣٤).

.... ووجدتنى أقف أمام نفسى وجها لوجه وهذا ليس مصطفى سعيد إنها صورتى تعبس فى وجهى من مرآة(١٣٥).

كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب... لا يوجد كتاب عربى واحد(١٣٦).

وينجح الراوى فى التخلص من غريمه، فتيارات النهر تتبادل اتجاهاتها فى مجرى نهر واحد، وتستمر فى السير ويستمر النهر فى الجريان:

النهر بعد أن كان يجرى من الجنوب إلى الشمال، ينحنى فجأة فى زاوية تكاد تكون مستقيمة، ويجرى من الغرب إلى الشرق. المجرى هنا متسع وعميق......(١٣٧).

يتمكن الراوى من التحرر من كل قيود تعوق حركة النهر وتعطل التلاقى ويعود إلى وطنه حرا من أى قيد مكتسبا مفهوما جديدا للحياة مثلما تمكن «مصطفى سعيد» أيضاً:

اختار مصطفى سعيد العودة إلى الأرض التي انطلق منها وفى عقله رؤية جديدة تتمركز حول علاقة الإنسان ووجوده الحقيقى الذى لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن ظروفه الاجتماعية والتاريخية أى خارج إطاره الحضارى العام.

وتظهر هذه الرؤية فى وصية «مصطفى سعيد» للراوى لرعاية ولديه:

.... إذا نشأ مشبّعين بهواء هذا البلد وروائحه وألوانه وتاريخه ووجوه أهله.. فإن حياتى ستحتل مكانها الصحيح بشئ له معنى إلى جانب معان كثيرة أعمق مدلولا.

وتمتد ظلال هذه الرؤية العقلية الجديدة على صفحات قصة حياة مصطفى سعيد لترسم أفقا جديدا خاليا من أى بقع سوداء، يمتد ليسع ذاتنا وذوات الآخرين دون فناء أى منهما، ليتقابل الشاطئان ويصيرا عالما واحدا.

الراوى فى غرفة مصطفى سعيد :

وفتحت كراسة وقرأت على الصفحة الأولى: «قصة حياتى بقلم مصطفى سعيد» وفى الصفحة التالية الإهداء: «إلى الذين يرون بعين واحد ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء سوداء أو بيضاء، إما شرقية أو غربية» ، وقلبت بقية الصفحات فلم أجد شيئا ولا سطرا واحدا ولا كلمة واحدة[١٣٨].

الراوى :

ونظرت فى قصاصات الورق وقرأت :

..... لم تكن كراهية. كان حبا عجز أن يعبر عن نفسه. أحببتها بطريقة معوجة وهى أيضا[١٣٩].

وكأن رؤية جديدة تتلبس عينيه، وكأن البقعة السوداء تتوارى وتختفى فلا ترى عيناه كما يقول بعين واحدة يتقلص مداها بين السواد والبياض.

إن إشارة الراوى إلى العنوان الذى اختطه مصطفى سعيد «قصة حياتى» والذى لا يجد بعد الأسطر التالية شيئا إنما هى إشارة ذكية - من الطيب صالح - يختزل قصة حياة مصطفى سعيد، فى تحولاته الأخيرة قبل أن يختفى بموته أو غرقه أو فيما تركه المؤلف لمن شاء أن يستنتج رحلة أخرى تستقيم فيها الأشياء أو يتسع النظر إلى المنظور فلا يكون أسود أو أبيض.

وأخيرا، فإن ذلك لا يعنى فناء الذات فى ذات أخرى، فإن ذاتنا وذوات الآخرين فى تحول مستمر، وتبقى - مع ذلك كله - خصوصية لا تنفى التواصل أو الترافد والتلاقى، ولكنها - فى الوقت ذاته - لا تقفز فوق جذورها، ولا تتصلب عند موروثها.

هوامش:

١ - من حوار مع الطيب صالح «ملحق بكتاب» تحولات الشرق فى موسم الهجرة إلى الشمال لمحمد شاهين - بيروت ١٩٩٣ - ص١١٥

٢ - السابق ص٩٥.

٣ - من مقالة عنوانها «هل كان مصطفى سعيد رمزا لهزيمة الشرق» لمحمد رضوان - مجلة الموقف الأدبى.

٤ - عصفور من الشرق ص ١٧٠ دار المعارف، سلسلة (اقرأ)، العدد ٣٨٩.

٥ - موسم الهجرة ص٨١. دار الجنوب للنشر - تونس.

٦ - عصفور من الشرق ص١٦٥

٧ - موسم الهجرة ص٦٦.

٨ - قنديل أم هاشم ص٢٥ - دار المعارف بمصر. ط ٣

٩ - موسم الهجرة، ص ٤٦.

١٠ - المصدر السابق، ص ٣١.

١١ - عصفور من الشرق، ص ٣١

١٢ - أديب، ص٢١٣ - ٢١٤.

١٣ - سهيل إدريس، الحى اللاتينى، ص ٨٨ - ٨٩ - بيروت - دار الآداب ٩٥.

١٤ – الحي اللاتيني.
١٥ – قنديل أم هاشم، ص ٢٩.
١٦ – من حديث عيسى بن هشام، ص٤٤٦.
١٧ – موسم الهجرة، ص٥٦
١٨ – مقدمة عصفور من الشرق، ص٥
١٩ – عصفور من الشرق، ص ٦٠
٢٠ – من مقدمة عصفور من الشرق، ص ٦
٢١ – السابق، ص ٤٩.
٢٢ – المصدر نفسه، ص ٥٨.
٢٣ – المصدر نفسه ص ٢٩.
٢٤ – المصدر نفسه، ص ٥٦.
٢٥ – المصدر نفسه، ص ٥٤.
٢٦ – المصدر نفسه، ص ١٦.
٢٧ – المصدر نفسه، ص ٢٣.
٢٨ – المصدر نفسه، ص ٤٧.
٢٩ – المصدر نفسه، ص ٥٤.
٣٠ – المصدر نفسه، ص ٦٩.
٣١ – المصدر نفسه، ص١٠٨.
٣٢ – المصدر نفسه، ص ٨٣.
٣٣ – قنديل أم هاشم، ص ٣٥.
٣٤ – المصدر نفسه، ص ٣٣.
٣٥ – المصدر نفسه، ص ٣٥
٣٦ – عصفور من الشرق، ١١٣.
٣٧ – المصدر نفسه، ص ١١٤.
٣٨ – المصدر نفسه، ص ١١٥.
٣٩ – قنديل أم هاشم، ص ٣٣.
٤٠ – الحي اللاتيني، ص ١٧٦.
٤١ – المصدر نفسه، ص ١٥٨.
٤٢ – المصدر نفسه، ص ١٠٣.
٤٣ – المصدر نفسه، ص ١٧٨.
٤٤ – المصدر نفسه، ص ١٧٩.
٤٥ – المصدر نفسه، ص ٢٩.
٤٦ – المصدر نفسه، ص ٨٥.
٤٧ – المصدر نفسه، ص ٨٧.
٤٨ – المصدر نفسه، ص ٨٧.
٤٩ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٥٠ – المصدر نفسه، ص ٨٨
٥١ – المصدر نفسه، ص ٨٩.
٥٢ – المصدر نفسه، ص ٢٢.
٥٣ – المصدر نفسه، ص ٢٥ .
٥٤ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
٥٥ – المصدر نفسه، ص ٩٤ .
٥٦ – المصدر نفسه، ص ٢٩

٦٧ – المصدر نفسه، ص ١٠٣.
٥٨ – المصدر نفسه، ص ٨٥.
٥٩ – المصدر نفسه، ص ١٨٠.
٦٠ – طه حسين: أديب ص ٢١٤.
٦١ – المصدر نفسه، ص ٢١٥.
٦٢ – المصدر نفسه، ص ٢١٠
٦٣ – موسم الهجرة، ص ١٣٢.
٦٤ – المصدر نفسه، ص ٢٣.
٦٥ – المصدر نفسه، ص ٢٩.
٦٦ – المصدر نفسه، ص ٧٠.
٦٧ – المصدر نفسه، ص ٤٩.
٦٨ – المصدر نفسه، ص ٨٠.
٦٩ – المصدر نفسه، ص ١٠٠
٧٠ – المصدر نفسه، ص ٤٥.
٧١ – المصدر نفسه، ص ٤٨.
٧٢ – المصدر نفسه، ص ٥٢.
٧٣ – المصدر نفسه، ص ٤٨.
٧٤ – المصدر نفسه، ص ٤٩.
٧٥ – المصدر نفسه، ص٤٨.
٧٦ – المصدر نفسه، ص٤٩.
٧٧ – المصدر نفسه، ص ٥٤.
٧٨ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٧٩ – المصدر نفسه، ص ٥٥.
٨٠ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٨١ – المصدر نفسه، ص ٥٢.
٨٢ – عصفور من الشرق، ص ١١٤.
٨٣ – موسم الهجرة، ص٥٥.
٨٤ – المصدر نفسه، ص ٥٩.
٨٥ – المصدر نفسه، ص ٥٠.
٨٦ – المصدر نفسه، ص ٥٥.
٨٧ – المصدر نفسه، ص ١٤٤.
٨٨ – المصدر نفسه، ص ١١٤
٨٩ – المصدر نفسه، ص ١٤٥.
٩٠ – المصدر نفسه، ص ١٤٦.
٩١ – المصدر نفسه، ص ١٤٢.
٩٢ – المصدر نفسه، ص ١٤٦.
٩٣ – المصدر نفسه، ص ١٤٧.
٩٤ – المصدر نفسه، ص ١٤٨.
٩٥ – المصدر نفسه، ص ١٤٦.
٩٦ – المصدر نفسه، ص ١٤٨.
٩٧ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
٩٨ – الحي اللاتيني، ص ٢٨.
٩٩ – المصدر نفسه، ص ١٧٩.

١٠٠ – المصدر نفسه، ص ١٧٩.
١٠١ – موسم الهجرة، ص ٩٩.
١٠٢ – المصدر نفسه، ص ١٩.
١٠٣ – المصدر نفسه، ص ١٣٢.
١٠٤ المصدر نفسه، ص ١٠٠.
١٠٥ – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.
١٠٦ – عصفور من الشرق، ص ١٦٩.
١٠٧ – المصدر نفسه، ص ١٥٢.
١٠٨ ـ موسم الهجرة، ص ١١٠.
١٠٩ – المصدر نفسه، ص ٨٥.
١١٠ – المصدر نفسه، ص ١٠٧.
١١١ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
١١٢ – حديث عيسى بن هشام، ص ٣٦٢.
١١٣ – عصفور من الشرق،
١١٤ – موسم الهجرة، ص ١١٦.
١١٥ – المصدر نفسه، ص ١١٧.
١١٦ – قنديل أم هاشم، ص ٣٤.
١١٧ – المصدر نفسه.
١١٨ – المصدر نفسه، ص ٣٦.
١١٩ – المصدر نفسه، ص ٤٤.
١٢٠ – المصدر نفسه، ص ٤٧.
١٢١ – المصدر نفسه، ص ٤٥.
١٢٢ – قنديل أم هاشم، ٥١.
١٢٣ – المصدر نفسه، ص ٥٢.
١٢٤ – المصدر نفسه، ص ١٢٤.
١٢٥ – المصدر نفسه، ص ٥٣.
١٢٦ – المصدر نفسه، ص ٥٤.
١٢٧ – موسم الهجرة، ص ٥٥.
١٢٨ – المصدر نفسه، ص ١٢٥.
١٢٩ – المصدر نفسه، ص ١٢٠.
١٣٠ – المصدر نفسه، ص ١١٠.
١٣١ – المصدر نفسه، ص ٨١.
١٣٢ – المصدر نفسه، ص ١٢٧.
١٣٣ – المصدر نفسه، ص ١٢٨.
١٣٤ – المصدر نفسه، ص ١٢٠.
١٣٥ – المصدر نفسه، ص ٨٦.
١٣٦ – المصدر نفسه، ص ٤٤.
١٣٧ – المصدر نفسه، ص ٧٦.
١٣٨ – المصدر نفسه، ص ١٤٠.
١٣٩ – المصدر نفسه، ص ١٤١.

تمثيلات الجسد
فى نماذج
من الرواية العربية المعاصرة

معجب الزهرانى*

(١) إشارات/ مداخل:

«.... عن هذا التحول نسج الأهالى فى الواحات الأساطير».

(نزيف الحجر ـ تحولات الجسد ـ ص ٧٧)

«كنت تتأملين ذراعى الناقصة وأتأمل سوارك.. كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه».

(ذاكرة الجسد ـ ص ٥٦)

«... وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والإفرازات، وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم».

(نجمة أغسطس ـ ص ٢٨)

(*) كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الملك سعود، الرياض.

«أما ذلك النوع من رهافة وهشاشة الجسد الإنسانى، فلا نعتقد أن خطاباً آخر يستطيع تفهمه وتمثيله أفضل من الأدب»

(R.Barthes, **Critique**. Paris: no, 423- 424. 1982 p. 654)

(٢) مقدمات:

٢ ـ ١ نحاول فى هذه المقاربة تحديد وتحليل مجموعة من تمثيلات الجسد Representation du corps كما نجدها مصورة ومشخصة لغوياً ـ أدبياً فى نماذج محددة من الرواية العربية الحديثة: (نزيف الحجر) لإبراهيم الكونى، (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمى، (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم[١].

اخترنا هذا الموضوع لأننا نزعم، ولو على سبيل الفرض الآن، أن بعداً أساسياً من أبعاد خصوصية الرواية، والثقافة،

العربية يتجلى ويمكن أن يجتلى فى مستوى ما تنطوى عليه من تمثيلات وتأويلات للجسد فى علاقاته مع الذات والآخر والعالم والكون. فالجسد هو (بيت الكائن) و(الدليل الأقوى على الكينونة)، ووضعيته فى الخطاب الثقافى العام هى بمثابة النواة أو البنية العميقة التى تتمحور حولها كل الخطابات الفرعية المشكلة والممثلة لهذا المتن الثقافى فى مجمله[٢]. من هنا تحديداً، فإن أية تغيرات تطرأ على معرفتنا بالجسد واستعمالاتنا له هى جزء من تغيرات أعم وأعمق تطال اللغة والهوية ويمكن أن تفضى إلى تفكيك وإعادة بناء صورة العالم فى أذهاننا وخيالاتنا، مما ينعكس بالضرورة على مختلف أشكال وجودنا وحضورنا فى الزمن والمكان[٣].

وإذا كانت الثقافة العربية قد تعرضت، منذ بدايات القرن الماضى خاصة، لسيرورات تغير وتحول كثيراً ما تأخذ شكل التصدعات والانكسارات (Hiatus)، وذلك تحت الضغوط القوية للحداثة ومفعولاتها التقنية والمعرفية والفكرية والجمالية، فإن الجسد وتمثيلاته الخطابية لم يكونا بمعزل عن هذه السيرورات التاريخية العامة. وهناك إنجازات روائية عربية متميزة، بالمعنيين وفى المستويين الجمالى والفكرى، تحكى قصة هذه السيرورة وتشارك فيها، كاشفة عن تعدد وعنف الرهانات التى تتنازع جسد الكتابة المتخيل فى علاقاته مع جسد الحياة والواقع فى هذا السياق أو ذاك.

مع هذا كله، لا نكاد نعثر فى خطابنا النقدى حول الرواية على اهتمام يذكر بهذا الجسد المتعدد، وإن أثار الاهتمامات فغالبًا ما يكون مختزلاً فى صورة من صوره، نعنى الجسد الرغبوى ـ الشهوى الخاص بالمرأة تحديداً[٤].

ورغم أهمية الدراسات النقدية والمعرفية حول هذا الجسد فى سياق ثقافة أبوية ـ ذكورية فى عمومها، فإن القضية ـ الإشكالية لابد أن تطرح من منظور نقدى ـ أنثروبولوجى أعم وأعمق؛ لأن الجسد الخاص بالمرأة لا أكثر من جزئية من الجسد العام، من حيث هو مفهوم ينتشر فى مجمل المتن ـ الجسد الثقافى بمختلف تعبيراته، كما تحاول هذه المقاربة بيانه فى حدود ما يسمح به المقام.

٢ ـ ٢ لا نريد ـ ولا نستطيع فى مقاربة كهذه ـ تقصى وضعيات الجسد فى أحوال صحته ومرضه، عمله وعطالته، جماله وقبحه، اتزانه ونزقه، فرحه وحزنه، صمته وكلامه، حلمه وهذيانه... إلخ. نريد فحسب التوقف عند ما يمكن اعتباره بمثابة (التمثيلات النسقية) الأعم والأهم من منظور الكتابة الروائية، من حيث هى إنجاز فردى يتفاعل ويتحاور بصيغ شتى وفى مستويات مختلفة مع مخيال اجتماعى ـ ثقافى عام، هو ذاته متعدد الأشكال، متنوع التعبيرات، مختلف المصادر والمرجعيات. فالجسد من هذا المنظور ليس أكثر من علامة فى خطاب، علامة مراوغة بما أنها تكون دائماً فى حالة تنقل بين الوظائف والدلالات مثلها مثل أية علامة لغوية أخرى. وعمليات تحديد وتحليل هذا الجسد ـ العلامة فى سياق حضوره واشتغاله فى هذا النص أو ذاك، تظل دائماً نسبية ولا تتحقق إلا بفضل تلك التمثيلات النسقية التى نستدل عليها بفضل علامات من نوع آخر، مفاهيمية أو ما فوق ـ نصية، هى وحدها ما يسمح لنا بالتمييز النظرى والإجرائى بين جسد وآخر. إن الجسد النقى الصافى الشفاف لا وجود له فى كتابة هى ذاتها متن ـ جسد يكرر وينسخ أو يتناص ويتفاعل ويتحاور مع كتابات لا حصر لها، خصوصًا أن مفهوم الكتابة ـ هنا ـ يرد بالمعنى السيميائى ـ التفكيكى المنفتح على لغات رمزية أخرى، كما سنتأكد من وجاهته ومشروعيته خلال القراءة التحليلية للنماذج النصية التى اخترناها مجالاً لهذه المقاربة.

٢ ـ ٣ كثيرة هى الكتابات الروائية التى يمكن أن تشكل متناً لمقاربة من هذا النوع. لكننا، ولأسباب منهجية فى المقام الأول، اخترنا التركيز على ثلاثة نماذج أو (عينات) نصية هى تلك التى أشرنا إليها.

وقراءة أولية عامة لهذه النماذج، التى يشكل كل منها إضافة مهمة للكتابة الروائية العربية بالتأكيد، تكشف لنا عن سيرورات تحول الجسد وخطاباته من المنظور الخاص بكل منها. فرواية إبراهيم الكونى تقدم لنا تمثيلاً لما يمكن تسميته بـ «الجسد الطبيعى ـ الكونى» المنبثق عن رؤى وتصورات أسطورية تتحاور فيها معتقدات إحيائية طوطمية «ما قبل

تاريخية، ومعتقدات دينية «كتابية» وفلسفات شرقية وغربية قديمة وحديثة، ناظمها المشترك تصور الجسد الإنسانى جزءاً من الطبيعة وكائناتها الحية التى قد تتمتع بأهمية رمزية تفوق أهمية الجسد البشرى من هذا المنظور الخاص.

ورواية أحلام مستغانمى تقدم لنا تمثيلاً آخر لعل أبرز ما يميزه استقلال أو انفصال الجسد البشرى عن الطبيعة ليتحول إلى «جسد اجتماعى ـ ثقافى»، يبدو من القوة والصلابة بحيث لا يسمح للجسد الفردى بالتمايز عنه، مما يجعل (ذاكرة الجسد) تشتغل ضد الفرد وتعيق حضوره الإيجابى فى الزمن والمكان والعلاقات، فيظل يعانى فى مركز التوترات الإيديولوچية دون قدرة على حسم مواقفه، حتى وإن كان ينتمى إلى فئة «النخبة المثقفة».

أما فى رواية صنع الله إبراهيم، فقد تحقق استقلال الجسد الفردى عن الطبيعة وعن المجتمع وثقافته التقليدية السائدة، بل إن سيرورة الاستقلال تتحول أحياناً إلى شكل من أشكال الانفصال الفصامى الحاد بين «الجسد ـ الشئ» والذات الفردية أو «الشخصية» المغتربة عن ذاتها بقدر اغترابها عن مجتمعها وثقافته.

سنلاحظ ـ لاحقاً ـ أن قراءة هذه النصوص وأجسادها من المنظور التعاقبى التاريخى لسيرورات التحول المشار إليها آنفًا يمكن أن تفضى إلى فرضية عامة توجه هذه القراءة، وتؤمن لها تماسكها النظرى والمنهجى. فكل من التمثيلات النسقية أعلاه لا أكثر من لحظة أو مرحلة فى سيرورة تاريخية عامة تعانيها الثقافة العربية، كأية ثقافة تقليدية عريقة مماثلة، وهى تتحول من الخرافى والطقوسى إلى العلمى والعملى، ومن الجماعى إلى الفردى، ومن خطاب محو وكبت الجسد إلى خطابات قوله وكتابته تعبيراً عن حاجاته وكشفًا لحضوره، لا كمجرد علامة فى خطاب متخيل، وإنما كشئ أو «موضوع» يمكن للخطابات العلمية والجمالية والفكرية التعامل معه من هذا المنظور الحديث تحديداً.

أما من المنظور التزامنى الآنى، فإن القراءة النقدية التحليلية تفضى إلى فرضية أخرى لاشك أنها تختلف عن السابقة لكنها تتممها وتكملها وتثريها بكل تأكيد، ومن هنا أهمية هذا المنظور فى مواضع معينة من المقاربة الراهنة. إننا هنا نعود إلى محور العلاقة بين النص الروائى والسياق الاجتماعى الثقافى (الخاص) الذى يتحاور معه النص وتهيمن فيه تعبيراته ورموزه. فرواية إبراهيم الكونى هى رواية عالم الصحراء التقليدى الرعوى بامتياز، وبمعنى أكثر عمقًا وثراء مما نجده فى كتابات روائية عربية أخرى قدمت هذا الفضاء الطبيعى ـ الثقافى من منظورات إيديولوچية حددت، سلفًا فيما يبدو، مقصديات الكتابة وأفق تلقيها وتأويلها كما فى خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) على سبيل المثال(٥).

ورواية أحلام مستغانمى هى إحدى روايات الفضاء المدينى فى ذلك الشمال الإفريقى أو «المغرب العربى» الممزق ـ حسب تعبير هشام جعيط ـ الذى اخترقته وخلخلته ثقافة المستعمر أو (حداثته)، ولا تزال جل إشكالياته الكبرى منبثقة من هذه الوضعية الخاصة، ومما له دلالة قوية فى هذا السياق أن الكاتبة تهدى روايتها إلى مالك حداد وأبيها، وكلاهما «ضحية اللغة الفرنسية» و«شهيد اللغة العربية» بمعنى ما(٦).

أما رواية صنع الله إبراهيم، فتتفاعل مع فضاء مدينى ـ وطنى لم يشكل فيه الاستعمار أكثر من حالة طارئة أو عابرة على الأقل فى صيغته المباشرة، هذا فضلاً عن كون سيرورات التحديث الثقافى والاجتماعى العام تمت فى فترة طويلة وهادئة نسبياً. هذا تحديداً ما عزز قيم الليبرالية المتمحورة حول الذات الفردية، خصوصًا فى حاضرة كبرى كالقاهرة التى ينتمى إليها الكاتب والتى تكاد تكون المدينة العربية الوحيدة التى تمتلك روايتها «الحوارية» المتعددة الأصوات والخطابات والتمثيلات، منذ الخمسينيات(٧).

من هذا المنظور، يمكن القول بأن العلاقات بين التمثيلات السابقة هى علاقات تقابل وتجاور لا علاقات تتابع وتعاقب، وذلك لاختلاف البيئات والوضعيات الثقافية الموجودة فى الفضاء اللغوى ـ الثقافى العربى التى تعانى أشكال تصدعاتها وانكساراتها الخاصة، دون أن يعنى هذا ـ بالضرورة ـ تحقق عملية الانتقال من مرحلة إلى أخرى،

حتى فى الفضاء الوطنى الواحد! سنعود لاحقًا إلى هذه الفرضيات من أجل العمل على بلورتها واختبارها وتعميقها من خلال القراءة التطبيقية لكل نص. أما الآن فلابد من تأكيد أن ما يجمع بين التمثيلات فى المتن موضوع المقاربة هو «البعد التراجيدى» لسيرورات تحول الجسد وخطاباته، ومن أى منظور قاربناه، كما لو أن كل تحول يتطلب «التضحية» بجسد ما أو بصورة ما من صوره، كما سنلاحظ لاحقًا.

(٣) تحولات الجسد ـ مدخل آخر:

فى الرواية الشهيرة لميشيل تورنييه بعنوان (قطرة الذهب La Goutte d'or)، يمكننا أن نجد مدخلاً أدبيًا ـ فلسفيًا ممتازًا لقراءة تمثيلات الجسد فى المتن السابق[٨]. وأهمية هذه الرواية لا تتمثل فى مرجعيتها أو حجيتها بالنسبة إلينا أو للكتاب الذين نقرأ نصوصهم هنا. إنها تتمثل فى قابليتها لأن تكون شهادة «أجنبية» أو «خارجية» على سيرورة التحول التراجيدى المشار إليه أعلاه منظورًا إليه من قبل كاتب، يحاول عبر الكتابة الروائية ـ الفلسفية تحديدًا، تطوير أفق نظرية للآخرية والغيرية من منظور فكر الاختلاف النافى والمجاوز لأية مركزية عرقية أو لغوية أو ثقافية، كما يقول عنه جيل ديلوز[٩]. فالرواية تحكى خبر راع جزائرى من مجتمعات الصحراء الكبرى يمر به مجموعة من السياح الفرنسيين فتلتقط له سائحة منهم «صورة» هى ما سيرسم مصيره اللاحق كله. ذلك لأن إغوائية هذه الصورة وغرابة الآلة السحرية التى التقطتها بها تلك المرأة، الفتانة بدورها، ستدفع به إلى الهجرة إلى باريس بحثًا عن صورته التى انتظر عودتها طويلاً دون جدوى. هناك سيجد شيئًا آخر غير صورته، أكثر غرابة وإغوائية منها.. سيجد نفسه فى عالم غريب غامض وباهر يجذبه بعنف دون أن يتمكن من فهمه، مثله مثل الباشا أحمد المنيكلى الذى ارتحل لاكتشاف سر حضارة الغرب فما رأى غير أضواء وما سمع غير ضوضاء، كما يصوره لنا محمد المويلحى فى عمله القصصى الرائد (حديث عيسى بن هشام).

وبما أن هذا الراعى «الطيب» أو «الساذج» قد انفصل عن بيئته وثقافته وكل رموز عالمه الأصلى، الأليف والحميم، فإنه كان مضطرًا للعمل وإشباع الحاجات الأولية للجسد الفردى المنفى والمغترب الذى يبدأ فى تعرفه للتو، وفى هذا السياق التراجيدى تحديدًا.

لقد عمل فى مؤسسة لا تستثمر منه سوى صورة أو «شكل» جسده الذى يعاد إنتاجه فى هيئة موديلات بلاستيكية تعرض عليها الملابس فى الواجهات التجارية، مما يعنى أن هذا الجسد الشخصى لم يعد له قيمة حتى بوصفه قوة عمل خام فى مجتمعات الحداثة وما بعدها. ومع أن معاناة الراعى تتولد عن اختناقاته اليومية المتكررة بروائح المواد الساخنة التى تستنسخ على مقاسات جسده العارى، إلا أن معاناته العميقة تتجلى فى مستوى آخر. إنها تتولد من فكرة أن جسده سيتوزع بكامله، أو حتى أشلاء وأجزاء، فى أكثر من مكان وهو ما لا يستطيع تفهمه أو تقبله. فكيف سيكون موجودًا فى أماكن مختلفة فى وقت واحد؟! وكيف يمتلك الآخرون جسده الحميم هذا، وهو ما جاء إلا لاستنقاذ صورته؟!، ثم هل يستطيع الإنسان أن ينفصل عن جسده ويكون موجودًا؟!

فى ذروة هذه المعاناة التى أوشكت أن تذهب بروحه وعقله قبل جسده يتعرف شيخًا (مرابطًا) يتعاطف معه ويبدأ فى تعليمه القراءة والكتابة وفن الخط. هنا يدخل الراعى فى سيرورة تملك لجسده المشتت وهويته الضائعة لا ليعود إلى ما كان عليه، فقد فات الأوان، وإنما من منظور ووعى جديد بدأ يتشكل فى سياق هذه التجربة القاسية التى تظل مفتوحة على كل الاحتمالات السعيدة أو الشقية.

ولعلنا لا نجد ـ هنا ـ صعوبة فى تبيين الأبعاد الرمزية لمغامرة هذا الفرد التى تنطوى فى داخلها على مغامرة جماعية يختزلها العمل الروائى ويكثفها بدءًا من عنوانه وعتبة الدخول إليه. فهذا العنوان الذى يحيل إلى الحلم بالثراء بوصفه حافزًا يدفع بكل مهاجر إلى معاناة المنفى ويحيل أيضًا إلى ذلك الحى الباريسى الذى يتكدس فيه المهاجرون المغاربة وهم يطاردون أحلامهم، وقلة منهم تنجح فى إنقاذ الجسد

من وطأة الجوع والهوية من خطر الضياع، كأن «المنفى والسعادة لا يلتقيان» كما يقول إدوارد سعيد[١٠]، أو كأن «اللعنة سوف تلاحق كل المهاجرين»، كما يقول الراوى فى (نزيف الحجر) (ص١١٠).

لكن ما يهمنا أكثر من غيره من منظور مقاربتنا الراهنة أن هجرة تلك الشخصية من عالم الصحراء إلى عالم المدينة الحديثة تتضمن كل المعانى العميقة لسيرورات التحول، ولطقوس العبور والتعرف التى لا تتم من دون معاناة يلعب فيها الجسد دوراً مركزياً، خصوصاً أنه هو ذاته أو جزء منه أو صورة من صوره، غالبًا ما يقدم كضحية أو قربان لأى تحول إيجابى أو سلبى.. وهذا ما سيتكرر فى الروايات التالية وإن بصيغ ومن منظورات مختلفة، كما أشرنا إليه من قبل، وكما سنفصل فيه القول فيما يلى:

(٤) نهايات الجسد الأسطورى:

٤ ـ ١ فى (نزيف الحجر) كما فى كل ما كتبه قبلها وبعدها من قصص وروايات، يؤسس إبراهيم الكونى تجربته الإبداعية على حوار حميمى عميق مع «ما تبقى» فى ذاكرته وجسده من آثار الخيال الثقافى الشعبى الخاص بمجتمعات قبائل الطوارق فى الصحراء الكبرى التى ينتمى إليها الكاتب.

ولعل أهم ما يميز هذا الحوار أنه يستند إلى خلفية معرفية حديثة، واسعة وعميقة، يبدو أن الكاتب تمثلها فى سياق انفصاله عن بيئته وثقافته الأصلية واتصاله باللغات والثقافات الحديثة التى ارتحل أو «هاجر» إليها وتفاعل عبرها مع ثقافات شتى، مما مكنه من تملك رؤية جديدة «كونية» حقًا، لذاته ومجتمعه وعالمه. وبما أن الكاتب لم يرد، أو لم يستطع أن يكون «أنثروبولوجيا فى قبيلته». وبحكم علاقاته الحميمة تلك ـ كما يمكن لكلود ليفى ستروس أن يقول ـ فإنه اتجه إلى الكتابة الروائية التى تتيح له استثمار معارفه وتجاربه الحديثة دون فقد الاتصال الحميمى مع ثقافته الأصلية باعتبارها مكوناً قاعدياً فى هويته من حيث هو كاتب وإنسان عادى. من هنا تحديداً يمكن تفهم اللعبة الجمالية ـ الفكرية التى تميز كتابة هذا الكاتب، وهى تتكرر فى كل نصوصه، مما يدل على أن الأمر يتعلق باستراتيجية عامة تولد وتنتج نصًا واحداً تتعدد وتتنوع أشكاله وعناوينه وأصواته باستمرار، دون أن يفتقد خصوصيته واختلافه وتميزه من حيث هو إنجاز إبداعى منفرد[١١].

فتلك الخلفية المعرفية تحضر أولاً فى شكل نصوص استهلالية موازية (Paratextes) بمفهوم جيرار جينيت، مستعارة من كتب مقدسة شتى ومن مصادر تاريخية ومعرفية قديمة وحديثة متنوعة هى ما وجه لعبة الكتابة، وما يتدخل بقوة فى توجيه عملية القراءة للمتن الذى تشكل عتباته ومداخله[١٢]. أما فى مستوى المتن النصى ذاته، فإن هذه الخلفية تمحى أو توارى فى عمق المشهد النصى مغطاة بشبكة كثيفة من تعبيرات شعرية ـ ترميزية ذات بنى كنائية واستعارية تفاجئ القارئ بغموضها الفتان من فقرة إلى أخرى ومن مقطع إلى آخر. ورغم أن هذه التعبيرات مما يمكن أن يكون شائعًا وعادياً فى أية ثقافة شعبية مماثلة تهيمن عليها الرؤى الأسطورية العتيقة، فإنها تكتسب قيمة جمالية عالية بفضل تلك الخلفية المعرفية التى لا يظهر منها سوى شذرات لماحة، كما رأينا من قبل. فهذه المعرفة، الخارجية/ الداخلية، الغيرية/ الذاتية فى الوقت نفسه، هى ما يذكر بذلك الانفصال الذى لولاه لظلت الرؤى الأسطورية تلك بمثابة الحقيقة السائدة التى لامعنى لجماليتها وحواريتها لفرط ألفتها وعاديتها بالنسبة إلى كل من ينتمى إلى الفضاء الذى تهيمن فيه، وتتكرر تعبيراتها وطقوسها بوصفهما جزءاً من تجربة الوجود الخاص بمجتمع منعزل فى صحراء الجغرافيا وصحراء التاريخ!. فرؤية الكاتب للعالم، كما تتمثل فى هذا العالم الروائى الهجين المتعدد اللغات والأصوات والرؤى، هى بالتأكيد رؤية جديدة متطورة لشمولية واتساع أفقها المعرفى والجمالى، ولا يمكن إحالتها إلى مرجعية واحدة محددة وإن أمكن وصفها بأنها مأسوية فى عمومها[١٣].

٤ ـ ٢ لاشك أن هذه التجربة ـ الظاهرة الإبداعية المتميزة بأكثر من معنى ـ تستحق أن تكرس لها أطروحة معمقة نظراً لما تفتحه من آفاق أمام الكتابة السردية العربية

الحديثة وأمام الخطاب النقدى ذاته، لكن ما يعنينا أكثر من غيره ـ هنا ـ يتعلق بتمثيلات ذلك الجسد الأسطورى لأنه ما يشكل العلامة المركزية فى (نزيف الحجر) وربما فى كل أعمال هذا الكاتب. فهذا الجسد المغطى أو المحجب بشبكة كثيفة من الرموز التى تتكرس باستمرار من خلال تكرارية الطقوس اللفظية والحركية، سيبدو فى غاية الهشاشة بمجرد أن يتعرض لإبدالات الحداثة ومفعولاتها. إنه سيتعرض للصدوع والانكسارات التراجيدية كما تقرأه وتقرئه هذه الكتابة التى تحتفل به وتعلن موته أو انقراضه فى آن، لكن نظراً لوعى الكاتب بأن الشرط الإنسانى تراجيدى فى جوهره فإنه سيحفر عميقًا فى طبقات الصدع والشق ليكتشف ويكشف لنا أن الحداثة، التقنية أو المعرفية أو الإيديولوچية، ما كانت لتولد مثل هذا المصير التراجيدى لولا أن هذا العالم ـ الجسد مهيأ له منذ البدء[١٤]. هذا تحديداً ما يقوله وينمذجه الخبر المركزى فى الرواية، وهو خبر يتمحور حول شخصية الراعى «أسوف» فى تعالقاتها مع شخصية الأب وشخصيات جماعة الصيادين وزعيمهم «قابيل» ومع أشياء الطبيعة وكائناتها الأخرى، فى ذلك العالم الصحراوى الذى يدور فيه صراع لا يرحم بين بشر وكائنات تبدو على حافة الهلاك باستمرار. فالرواية تقدم هذا العالم كله بوصفه جسداً واحداً ذا أرواح غامضة ومتصارعة لأسباب واقعية وأسطورية ـ ميتافيزيقية ـ فى آن. من هنا، فلا غرابة أن تكون علاقات مكوناته وكائناته علاقات توترات وحروب سببها وفاعلها وضحيتها جسد ما!.

يقول الراوى:

حكى له ـ أبوه ـ أن الودان هو روح الجبال. كانت الصحراء الجبلية فى قديم الزمان فى حرب أبدية مع الصحراء الرملية. وكانت آلهة السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار وتفصل بين الرفيقين.. وما إن تغادر الآلهة ساحة المعركة وتتوقف الأمطار عن الهطول حتى تشتعل الحرب بين العدوين الخالدين. وفى يوم غضبت الآلهة فى سماواتها العليا وأنزلت العقاب على المتحاربين. جمدت الجبال فى «مساك صطفت» وأوقفت تقدم الرمال العنيد فى حدود «مساك ملت». فتحايل الرمل ودخل فى روح الغزلان وتحايلت الجبال من جهتها، ودخلت فى الودان.

وحينما يسأل الابن الأب باستغراب لماذا لا تتحارب الغزلان مع الودان يأتى الجواب لا أقل ميثولوچية وأسطورية:

لأن الله أنزل على الأرض بلوى أكبر قاتلت الاثنين معاً. جاء الإنسان وأصبح للغزلان والودان عدو واحد.. عاقبت المتخاصمين بشيطان اسمه: الإنسان. أوكلت إليه الأمر فجاء وأقام فى الوادى الفاصل بينهما. هنأ بال الآلهة ولم تسمع شكوى منذ ذلك اليوم (ص ٢٧).

فهذا الأب ـ الإنسان كان قد اختار العزلة عن البشر لا لمجرد إيمانه بأن الصحراء هى «فضاء الحرية»، وإن كانت فضاء الموت، وإنما أيضًا لأن الإنسان ـ الآخر هو عنده الشر ـ الشيطان المطلق. إنه ينقل للابن ما يبرر عزلته وتوحشه أو اندماجه مع الطبيعة وكائناتها، وفى الوقت نفسه يزوده بتجربة تعلمه طرق التعامل الأمثل مع هذه البيئة القاسية. وفى كلتا الحالتين يستعمل هذه اللغة الخرافية التى تفسر ظواهر الطبيعة وعلاقات البشر فيما بينهم، أو فيما بينهم وبين الصحراء وكائناتها، وكأنها تنطوى على المعرفة ـ الحقيقية التى لا يشذ عن سياقها حدث أو شئ «منذ الأزل» و «إلى الأبد»، كما هو حال كل نسق ثقافى أسطورى منغلق. لكن ما يجعل من هذه الشخصية مزدوجة و«حوارية»، بمعنى ما، أنها ستكرر وتعيد إنتاج خطايا الإنسان/ الشيطان/ الآخر وكأنما هى مدفوعة بحماقة أصلية كامنة فى الجسد ذاته. لقد كان الأب يقدس «الودان» لكنه كان يؤمن كغيره بمضمون النشيد الجماعى: «الزيت غريان والتمر فزان واللحم ودان.. الله الله! .. اللحم ودان» (ص ١١٩)، وكأنه لابد أن يلبى شهوة الجسد دون أن يلتزم بمضمون حكمة أخرى كان يعرفها جيداً تقول: «لا يشبع ابن آدم إلا التراب». وأهمية هذا الجسد الطقوسى المتناقض تكمن فى أنه سيدفع بهذا الأب إلى الهلاك عقابًا له على مطاردة ذاك الودان المقدس الذى فيه

من روح الجبال بقدر ما فيه من روح هذا الأب ـ الإنسان الشرير ذاته. فى مرة أولى رآه وقد نزل من الجبل إلى السهل فطارده ليمسك به، وما إن عجز عن ذلك حتى أخرج بندقيته ليحسم المعركة مع هذا الكائن الأسطورى القوة بالطريقة الوحيدة الممكنة. لكن الودان أدرك عدم تكافؤ الصراع، ولهذا نطح صخرة بكل قوته فانكسرت رقبته ليموت «منتحراً» منقذاً نفسه من القتل على يد «العدو»، وفى الوقت نفسه، حارماً هذا العدو من فرصة التمتع بلحمه لأنه أصبح فى حكم الجيفة المحرمة (ص ٢٥). وفى المرة الثانية سيتكرر المشهد ولكنه سيدور فى الجبل مما سيقلب النتيجة، حيث سيتحول الصياد ـ الإنسان إلى ضحية الطريدة ـ الودان. لقد قذف به هذا الوعل القوى الشرس من فوق صخرة عالية لتنكسر رقبته فلا يعثر عليه الابن إلا وهو جثة هامدة فيتكرر مشهد الموت المأسوى السابق، وإن فى سياق «الانتقام» (ص ٣٤)!. الابن أيضاً سيكرر خطيئة الأب لكن بطريقة أكثر تعقيداً ودلالة. لقد طارد الودان ذات مرة واثقاً من قدرته على الإمساك به وهو الذى كان يصرع جملاً هائجاً بذراعيه القويتين. لكن هذه القوة الجسدية الخارقة لن تجدى شيئاً أمام قوة «روح الجبال» المتجسدة فى الودان الذى دفع به إلى هاوية سحيقة ليظل معلقاً بين الحياة والموت إلى أن عاد إليه الودان ذاته مع الفجر لينقذه، وكأنه الأب الحنون أو الإله الرحيم الذى يتدخل لإنقاذ مخلوقاته الضعيفة، وهى على حافة الهلاك (ص ٧).

بعد هذه التجربة القاسية يقرر أسوف الكف عن أكل اللحم ليتحول تدريجيًا إلى «إنسان راع طيب» أو «ولى صالح» يأنس إليه الوحش ويتصالح مع الطبيعة ومع الروح الكونية المقدسة عبر هذه الطبيعة وكائناتها تحديداً. لكن السيرورة السعيدة هذه لن تطول، لأن إنساناً آخر سيقتحم المشهد ويفسد كل شئ لتعود السيرورة التراجيدية فتحكم وتوجه كل المصائر.

ذات يوم قدمت إلى منطقة الراعى «أسوف» جماعة من الصيادين مسلحة بآخر تقنيات الصيد «بنادق وطائرة مروحية» التى تجسد الحداثة. ثم إن زعيم الجماعة هو ذاته «قابيل بن آدم» الذى يجسد الشر المطلق والخطيئة القديمة المتجددة، خصوصًا وأنه فطم على الدم وعاش لا يستطيع الاستغناء عن اللحم ولا يفهم كيف يستغنى أسوف عنه:

> قال طويل القامة «قابيل» وهو يطقطق بأسنانه، وعيناه تلمعان ببريق غريب: وهل فى الدنيا ألذ من اللحم؟ كل شئ يبدأ وينتهى باللحم؟ المرأة أيضًا لحم. هل سبق لك وذقت لحم المرأة؟.. من لا يأكل اللحم لا يحيا. أنت لست حيًا. أنت ميت (ص ٢٠).

إننا ـ هنا ـ أمام اللغة الجسدية الشهوية القاتلة ذاتها التى تعيد إنتاج مشهد القتل لإشباع شهوة الجسد، لاحاجته فحسب، سواء تمثلت فى لحم الحيوان الشهى و«المقدس» بمعنى ما، أو فى لحم المرأة الفتان، وبالتالى لن تشتغل حكمة أسوف: «لا يشبع ابن آدم إلا التراب» إلا فى هذا السياق التراجيدى. لقد أدرك قابيل وجماعة الصيادين ـ المكونة من مسعود الليبى وقائد الطائرة الأفريقى والكابتن الأمريكى چون باركر، أى أنها كونية بمعنى ما [١٥] ـ أن دليلهم الذى يعرف كل شئ عن الصحراء وغزلانها وودانها لا يريد أن يدلهم على كائنات أصبحت فى حكم جماعته القرابية، فضلاً عن كونه مكلفًا بحراستها وحمايتها من الانقراض. هنا سيقرر قابيل قتله بعد أن حرم من اللحم وأصيب بالمرض الأصلى القاتل ذاته، وسيتم مشهد القتل فى فضاء له كل سمات المكان المقدس، وكأن جسد «أسوف» يقدم فداء للحيوان وقرباناً للآلهة لا مجرد ضحية لجريمة بشرية عادية:

> وقف قابيل تحت قدمى أسوف المعلق فى الجدار الصخرى. رأسه يتدلى على صدره، ووجهه ذابل. ابيضت شفتاه وتشققتا بالعطش... جسده محشو فى جوف الصخرة، يتحد بجسد الودان. قرنا الودان يلتويان حول رقبته كالأفعى. مازالت يدا الكاهن المقنع تلامس منكبه كأنها تبارك الطقوس الخفية.. تسلق الصخرة من الناحية الأفقية... ثم انحنى فوق رأس الراعى المعلق.

أمسك بلحيته وجر على رقبته السكين بحركة خبيرة. لم يصرخ أسوف ولم يعترض، ولكن مسعود هو الذى صرخ فتردد صدى الصرخة فى القمم المجاورة. استجابت الجنيات بالنواح فى الكهوف وتصدع الجبل. اسود وجه الشمس وغابت ضفتا الوادى فى المتاهات الأبدية. ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر فى واجهة الصخرة فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة: (لا يشبع ابن آدم إلا التراب. (ص ١٤٦).

إننا أمام مشهد ملتبس التباس هذه الكتابة الحديثة التى تنفى أى تأويل حدى وأحادى، وتقاوم أى سبر واختزال لما تنطوى عليه من أبعاد دلالية متنوعة متعارضة ومتناقضة، وإن هيمن عليها البعد التراجيدى. فقابيل القاتل هذا لا يقتل أسوف، الأخ ـ الآخر، إلا أنه مصاب بداء قديم قدم الحكايات التأسيسية الأولى. وفعله هذا مثله مثل الطوفان القديم المتجدد الذى يقتل بقدر ما يولد الحياة بعد أن يطهرها. وأسوف ليس ضحية بريئة بقدر ما هو كبش فداء أو «قربان» يعلن تلك التحولات التراجيدية الملتبسة التى سبق أن بشر أو أنذر بها «الأسلاف» الذين تحضر أرواحهم وأصواتهم عبر صورهم المنقوشة على الصخر وعبر تلك الكتابات الموجودة فى «لوح محفوظ»! قرب صخرة الكهف ـ المعبد ذاته:

أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أن الخلاص سيجئ، عندما ينزف الودان المقدس ويسيل الدم من الحجر تولد المعجزة التى ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان (ص ١٤٧).

فالخطيئة تنطوى على الصواب، والشر ينطوى على الخير والباطل على الحق والهلاك على الخلاص من منظور هذه الكتابة التى تزاوج بين مختلف الرؤى والتصورات واللغات، ووجهات النظر دون أن تفرط فى كونها، وكأية كتابة روائية حوارية، «مملكة الشك» بامتياز[١٦].

٤ ـ ٣ لنركز، إذن، فى ختام هذه الفقرة على الدلالة الأعم والأهم من منظور القراءة الراهنة وبناء على ما سبق أن أشرنا إليه بصدد هذا الجسد الهش، الملتبس والمتناقض. فالكتابة تلح أكثر ما تلح على الدور السلبى للإنسان الذى لا يدمر الطبيعة وكائناتها اندفاعًا وراء نزواته وحماقاته حتى يدمر ذاته من خلال هذا التدمير. إنه ما إن يخل بتوازناتها الهشة حتى تنتقم منه خصوصًا فى مثل هذه البيئة الصحراوية القاسية على الإنسان والحيوان والنبات بطبيعتها. لكن هذا المعنى المعرفى الإيكولوچى لا يعلن ـ هنا ـ مباشرة، وإنما يستحضر عبر رؤى وتعبيرات أسطورية ذات مرجعيات ميثولوچية أو ثيولوچية ميتافيزيقية، ملائمة و «محايثة» للثقافة التقليدية العتيقة السائدة فى مجتمعات شعبية ظلت منعزلة عن العالم الخارجى وعن (التاريخ) كهذه المجتمعات الآيلة هى ذاتها إلى الزوال أو التحول. من هنا، نتفهم ندرة الودان والغزلان التى يأتى هؤلاء الصيادون لمطاردة بقاياها فلا يكادون يعثرون عليها. ومن هنا نتفهم ـ أيضًا ـ خلو هذا الفضاء الجاف القاسى من الإنسان ذاته؛ إذ لا يسكنه سوى ذلك الراعى الطيب وأمه العجوز، وهو لا يسكنه لأنه اختار السكنى فيه، وإنما لأن الأب المستوحش من كل أثر للإنسان ـ الآخر هو الذى أسكنه وأمه فيه ومضى إلى حتفه وقدره. وحتى لو لم يأت قابيل المسلح بعنصر الشر الأصلى فيه، وبتقنيات القتل الحديثة، فقد كان مقدراً لأسوف وأمه أن «ينقرضا» دون أثر وسلالة لأن كلاً منهما أصبح «جسداً منقطعًا» وعاجزاً عن الاستمرارية بالمعنى البيولوچى وبالمعنى الثقافى ـ التاريخى. هكذا لا تعود الكتابة بالذات الكاتبة إلى فضاءاتها الأصلية إلا لتقف على آثار علامات وأطلال دارسة مهددة فى كل لحظة بالزوال والامحاء، تمامًا كما هو شأن تقليد الوقوف على الأطلال فى الذاكرة الشعرية العربية، فتعبر عن حنينها إلى عالم تبدو يائسة من استمراريته. أما المرجعية الأهم للبعد الدلالى الفاجع والكارثى هنا، فتكمن فى الرؤية المأسوية لكاتب يقابل بين ضعف عنصر «الخير» وقوة عنصر «الشر» فى البشر منذ القدم، كما يقابل بين هشاشة هذا العالم التقليدى الآيل إلى الزوال وبين قوة وعنف التقنية الحديثة التى تخترقه، وتقضى على كائناته بهذه الصورة الطقوسية

المرعبة التي يقدمها مشهد الكتابة بمزيج من الحنين إلى الماضي والتطلع إلى المستقبل، حيث يتراءى «خلاص» ما في ذروة الكارثة! ما هو هذا الخلاص؟ أهو في الانتقال من طور ما «قبل التاريخ» إلى «التاريخ» ومن «البداوة» إلى «الحضارة» ومن «الصحراء» إلى «المدينة» ومن «الجسد الطبيعي المقدس» إلى «الجسد الثقافي العادي»؟!. ثم ألا يكون الخلاص في مشهد وسياق كهذا لا أكثر من توهم خرافي أسطوري يكون التحرر منه ومن الوعي «المزيف» الذي يولده ويكرسه في الأفراد والجماعات هو ذاته الخلاص؟!

إننا نطرح هذه التساؤلات لأن لعبة الكتابة توقفنا في موقف الشك والتساؤل وتصمت، فلنتركها مفتوحة، خصوصًا وأنها تنطوي على مدخل ما لقراءة النص التالي، كما سنلاحظه في الفقرة التالية.

(٥) سطوة الذاكرة على الجسد العام والخاص:

٥ ـ ١ في رواية (ذاكرة الجسد) ننتقل من نزيف «الحجر/ الجسد» إلى نزيف «الذاكرة ـ الجسد» كما تتخيله وتقدمه كاتبة تنتمي إلى فضاءات المدينة الواقعة شمال تلك الصحراء التي تقدمها كتابة الكوني وهي على حافة الموت أو الغياب. إننا ننتقل أيضًا من فضاء الاشتغال الباهر للأساطير العتيقة إلى فضاء اشتغال الحكايات والأساطير الأكثر حداثة في الزمن؛ ومن هنا تحديدًا، يتخذ مفهوم الانتقال معنى مزدوجًا إذ يعين سيرورات التحول على المحورين المكاني ـ الأفقي والزمني ـ العمودي. فرواية (ذاكرة الجسد) تنطوي على تمثيلات جسدية أكثر تنوعًا وقابلية للتحديد في سياق «التاريخ»، لأنها تستمد نسقيتها العامة من علاقات التوتر التراجيدي والخلاق بين الذاكرة والجسد الفردي من جهة ومدينة ووطن ولغة وثقافة الذات ومدن وأوطان ولغات وثقافات الآخرين من جهة ثانية. من هنا، تتحكم التصورات والرؤى الإيديولوجية في الجسد وتمثيلاته رغم أنها مغلفة بلغة سردية ذات كثافة شعرية عالية تجعلها معتمة وآسرة في آن. فالرواية تحكي خبر خالد، وهو الشخصية المركزية في النص والراوي و(الكاتب المتخيل) في الوقت نفسه، من حيث هو مناضل وطني فقد جزءًا من جسده، يده، في إحدى معارك التحرر من الاستعمار الفرنسي[١٧]. هذا الجسد الناقص أو المشوه هو الذي سيلاحق صاحبه بعذاباته التي هي عذابات إنسان ووطن وثقافة في سيرورة تدهور متعدد المظاهر والأبعاد، خصوصًا أن لعبة الكتابة تقدم هذه السيرورة عبر شاشة هذا الجسد المعطوب تحديدًا. لقد كان من المتوقع، والممكن منطقيًا، أن يجسد هذا النقص أو التشويه كل معاني البطولة التي كان لابد من التضحية في سياقها بالكثير من الأجساد والأرواح والأعضاء في بلد «المليون شهيد» و«ملايين المعطوبين»، لكن هذا التوقع سيخيب باستمرار. ومما سيعمق معاني الخيبة أنها ستتخذ العديد من الأشكال وكأن مفعول القدر التراجيدي لايزال هو الأقوى ـ هنا ـ كما في الرواية السابقة وكما في أي عمل إبداعي ينبثق أصلاً وابتداء من الرؤية التراجيدية للعالم ذاتها. فبعد الاستقلال سيفاجأ هذا المناضل الوطني أن تلك المثل والمبادئ والطموحات التي ضحى هو والملايين غيره في سبيلها ستنتهك باستمرار ومن قبل «السلطة الوطنية» هذه المرة. وحينما يحتج وينتقد ويرفض لا يجد هو وأمثاله أي جدوى، بل إنه سيودع في «السجن الوطني» في إحدى المرات، كما لو أنه مجرم أو خائن يستحق مثل هذا العقاب. نتيجة لهذه الخيبة السياسية ـ الإيديولوجية تنكب طريق المنفى إلى بلد العدو السابق، إذ هاجر إلى باريس مختارًا أو مضطرًا، محتجًا ويائسًا في الوقت نفسه. وهنا تحمّل وضعيات المنفى وحاول نسيان خيبته من خلال تحقيق النجاح الذاتي في إطار «الفن التشكيلي» الذي أخلص في تعلمه وأبدع في ممارسته كما أخلص وأبدع في سياق العمل الوطني قبل وبعد الاستقلال.وعندما أقام معرضه الأول كان في قمة نجاحه؛ إذ «أنجز ما لم يستطع فنان جزائري من قبله أن ينجزه» كما اعترفت بذلك الصحافة المتخصصة في هذا المجال. لكن معاني النجاح لن تكون صافية أو عميقة؛ لأن في الذاكرة ما يذكر بالخيبة، ولذا فإن مصير الشخصية الفنانة هذه سيؤول مجددًا إلى الإحباط والتدهور من هذه اللحظة أو «القمة» ذاتها:

اكتشفت لحظتها أنني خلال الخمس والعشرين سنة التي عشتها بذراع واحدة لم يحدث أنني نسيت عاهتي إلا في قاعات العرض. في تلك

اللحظات التى كانت فيها العيون تنظر إلى اللوحات وتنسى أن تنظر إلى ذراعي.. أو ربما فى السنوات الأولى للاستقلال.. وقتها كان للمحارب هيبة ولمعطوبى الحروب شئ من القداسة بين الناس (ص ٧٢).

فمشكلة هذا الشخص لا تكمن فى الواقع والخارج الردئ فحسب، وإنما تكمن أيضًا فى داخله، وتحديداً فى ذاكرة هذا الجسد المشوه الذى لا يمكن أن ينسى إعاقته إلا فى لحظات قصيرة وعابرة. من هنا ما إن يطرأ حدث يفتح هذه الذاكرة على جروحها حتى تتجدد وتتكاثر مظاهر ودلالات الخيبة، خصوصاً إذ تتخذ بعداً عاطفياً يعمق الجراح ويزيد النزيف، وهذا تحديداً ما سيحدث له ويعمق مأساته.

لقد كان بين زائرات المعرض الجزائريات الطالبة «أحلام» التى انجذب إليها خالد بمجرد أن سمعها ورآها تبدى اهتمامًا خاصًا بأول لوحة رسمها فى حياته وعنوانها «حنين». فهذه اللوحة أقرب أعماله إلى نفسه لأنها تمثل مدينة «قسطنطينة» التى كان ولا يزال يحن إليها من جهة، ولأنها تؤكد ما قاله له طبيبه الذى أشرف على علاجه «النفسى» بعد بتر يده من أنه يمتلك تلك الموهبة الإبداعية التى تمكنه من تعويض نقصه وتجاوز إعاقته الجسدية والنفسية[١٨]. وحينما اقترب منها ليتعرف إليها اكتشف أنها ابنة الشهيد «سى الطاهر» الذى كان «قائده النضالى ونموذجه الإنسانى وأبوه الروحى» فى الوقت نفسه. هكذا يولد الحب فى حياته للمرة الأولى لكنه ذلك «الحب المستحيل» أو «الحب المعاق» بين طرفين بينهما من علاقات التجاذب والتكامل بقدر ما بينهما من علاقات التنافر والتباعد. فهو مثقف فنان مخلص لمبادئه وقيمه الإنسانية والجمالية، لكنه مثقل بذاكرة مثقلة بسنوات العمر الخمسين وبوطأة عاهته الجسدية ومثقلة على الأخص بصورة ذلك الأب الرمزى الذى لم يكن من السهل انتهاك ذكراه و«حرمته» تحت أى مبرر (ص ١٠١). وهى مثله إنسانة مثقفة، فنانة، أنجزت روايتها الأولى لكنها شابة تريد نسيان الماضى ببطولاته وجراحاته لتعيش فى الحاضر كما يدل عليه عنوان روايتها ذاته «منعطف النسيان» (ص ١٧). لكن التناقض الأهم والأقوى بينهما يتمثل تحديداً فى كونه «رجلاً» يمتلك حق وحرية التصرف بجسده، وإن ظل محاصراً بذاكرة جسده المعاق والمنفى، فيما هى فتاة محاصرة بذاكرة ثقافية عريقة وقوية تراقب جسدها الشاب الفتان وتحاصره بمفاهيم «العيب» و «الحرام»؛ ومن هنا خضوعها لوصية عمها الذى يمثل «الأب البديل» فى المرجعيتين التقليديتين القبلية العرفية والدينية التشريعية، وهو من سيزوجها من مسؤول حكومى يعلم الجميع أنه فى سن أبيها، وأنه فوق هذا كله من رموز الانتهازية والفساد فى السلطة الحاكمة!. هكذا يظهر أن كليهما ضحية ذاكرته الفردية أو الجماعية، القصيرة أو الطويلة، التى يحملها «فوقه» حملاً ثقيلاً يعيق جسده الفردى ويتحكم فى مصيره (ص ٥٣)، وهو مصير لابد أن يكون تراچيدياً بمعنى ما، ومن هنا لم يعد أمامهما سوى الهروب إلى عالم الفن الذى يصبح المجال الأمثل لتحقيق كل الأحلام المحبطة والمستحيلة فى عالم الواقع. وعندما سألها ذات يوم عن سبب اختيارها للكتابة الروائية أجابت:

كان لابد أن أضع شيئًا من الترتيب داخلى وأتخلص من بعض الأثاث القديم. إن أعماقنا أيضًا فى حاجة إلى نفض كأى بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقى نوافذى مغلقة هكذا على أكثر من جثة (ص ١٨).

هذه الإجابة التى يتماهى فيها «الجسد» مع «البيت» ومع «النص» يمكن أن تكون هى ذاتها إجابته عندما كان يرسم لوحاته وعندما قرر كتابة روايته الخاصة، وهو فى قمة الأزمة إثر الخراب الذى لحق بجسده وروحه وقلبه. لقد اضطر للعودة إلى مدينته ووطنه للمرة الأولى، بعد المنفى، ليحضر زواج «أحلام». بعد هذه الزيارة التى شيع فيها آخر أحلامه العاطفية يقرر البقاء فى المنفى، لكن هذا القرار سينكسر فجأة إذ اضطر للعودة لتشييع جثمان أخيه الوحيد، وآخر فرد فى أسرته، بعد أن قتل برصاصة طائشة وهو يطارد أحلامه الصغيرة والمشروعة فى بدايات أحداث العنف التى يستمر نزيفها الفاجع إلى راهن الكتابة وراهن القراءة الحالية.

قبل أن يعود، قرر أن يتخلص من كل لوحاته الفنية التى فكر فى إتلافها ثم قرر إهداءها لصديقة فرنسية تعرف عليها فى سياق سنعود إليه لاحقًا. وهذا القرار يعلن ذروة الخيبة لهذا المناضل المثقف الفنان العاشق الذى ما إن يفرغ من مراسم الدفن والعزاء حتى يقرر كتابة روايته، نعنى هذه الرواية التى توقعها الكاتبة باسمها بعد أن دونتها بهذه اللغة الفتانة لما تنطوى عليه من شعرية عالية ومن عمق فكرى قل أن نجد لهما مثيلاً فى الرواية العربية الحديثة.

٥ ـ ٢ إننا أمام رواية تخوض فى قضايا الإبداع والسياسة والمنفى ونفسيات الجسد ـ الشخص المعاق وسوسيولوجيا ثقافة لا تتحرر من هيمنة الآخر الأجنبى إلا لتقع تحت وطأة الذاكرة الجماعية التى تعطى للأموات حق وحرية التصرف بمقادير الأحياء. لكن أهميتها القصوى أنها إنجاز فنى تحاول، وتنجح، الكاتبة من خلاله فى تحويل مشاهد الخراب الفاجع فى كل هذه المستويات إلى «مشهد خراب جميل» وعلى طريقة كازانتزاكى ـ زوربا تحديدًا(١٩). فى كتابة كهذه لاشك أن تمثيلات الجسد لا يمكن تحديدها وتحليلها إلا باللجوء إلى نوع من «البتر» و«التشويه» لهذا المتن ـ الجسد الكتابى الذى يستعصى على أية قراءة تحاول حصر كل جمالياته وسبر كل دلالاته، كأى عمل فنى تكمن أدبيته، أو شعريته أو جماليته، فيما يتبقى بعد كل قراءة بما أنها تفيض عن أى قراءة.

٥ ـ ٣ ـ من هذا المنظور نعود إلى تمثيلات الجسد الفردى فى بعديه المذكر أو المؤنث وفى سياق علاقات التوتر التراچيدى التى تتحكم فيه بقدر ما تتحكم فى الجسد الجماعى الثقافى الذى ينتمى إليه دونما أى تفاعل إيجابى بينهما.

لقد أشرنا سلفًا إلى أن لعبة الكتابة تتمحور حول حكاية خالد، الاسم ـ الرمز ككل الأسماء الأخرى فى هذه الرواية، الذى يتميز أكثر ما يتميز بجسده الناقص المبتور المشوه المعاق كما رأينا. فهذا الجسد هو فى مستوى أول من نتاج مخيلة كاتبة ـ امرأة كشف لنا عبد الله الغذامى أنها كانت تحاول عبر هذا التشويه تحديدًا، كسر حدة الذكورة والفحولة فى هذا الجسد/ الكائن الذى هيمن على المرأة، جسدًا وروحًا، فى الماضى، وكان لابد من تعديل صياغة العلاقة بينهما لتكون أكثر إنسانية وتكافؤًا وإنتاجية فى مجال الفعل الحضارى الواقعى، كما فى مجال الإنجاز الإبداعى المتخيل(٢٠).

ورغم وجاهة هذا التأويل من المنظور الفكرى ـ الإيديولوچى ـ السيكولوچى الذى تبناه الناقد فى (المرأة واللغة)، فإن الأبعاد الدلالية لهذا الجسد الشخصى الشاذ، تتكاثر وتتعمق حينما نعيده إلى سياقات اجتماعية ـ تاريخية عامة ومرتبطة على الأخص بالحاضر والآخر، كما أسلفنا فيه القول من قبل. فالإشكال الذى يعانى منه هذا الشخص لا يكمن فى نظرته للمرأة بقدر ما يكمن فى نظرته لذاته وللعالم من حوله، ولا يكمن فى الجسد المعاق، بقدر ما يكمن فى الذاكرة المعاقة، هذه الذاكرة الثقيلة المزدوجة التى تعتقل الشخص فى كل لحظة يكون فيها على مشارف النسيان والتجاوز وتحقيق الذات بعيدًا عن ذكريات الذاكرة وهلوساتها القاتلة، كما أشرنا من قبل أيضًا. إننا أمام شخصية واعية جيدًا بذاتها ومتجاوزة لثقافة الذاكرة الجماعية «التقليدية»، وتظل إيجابية دائمًا وفى كل لحظة تكون فيها على مسافة من ذاكرتها الجماعية «الحديثة»، إذ تبدو كطاقة حيوية متدفقة خلاقة قادرة على انتزاع الاعتراف بحضورها المتميز، سواء فى مستوى وعيها الفكرى وسلوكها الأخلاقى أو فى مستوى ممارستها الفنية الإبداعية. أما فى اللحظات المقابلة والمعاكسة، فإنها تجسد السلبية المطلقة التى تفسر كل خيباتها، وبالتالى لا غرابة أن تؤول إلى ذلك المصير التراچيدى الذى آلت إليه بعد أن حولت الذاكرة إلى ملجأ، خصوصًا إن هذه الذاكرة الملجأ مترعة بالخبرات المؤلمة والشقية، كما رأينا.

وحينما نقف على مسافة كافية من حكاية هذه الشخصية المعاقة والخلاقة فى آن، فإن تمثيلات الجسد الفردى «الأنثوى» هى ما سيكشف البعد العميق لمأساتها ومأساة أحلام قرينتها الأخرى (Alter- ego)، ومأساة ذات اجتماعية ووطنية وثقافية كاملة.

من هذا المنظور، لابد أن نميز بين جسدين تميز بينهما لعبة الكتابة فى انتسابها إلى الكاتبة لا إلى ذلك الكاتب الوهمى المتخيل فحسب. فهناك أولاً جسد الفتاة الفرنسية «كاترين» الذى يتموضع فى سياق الثقافة الفرنسية ـ الغربية، ويقوم ـ هنا ـ بوظيفة الجسد ـ المرآة التى تكشف المستور والمحجوب و«المقموع» فى جسد «الرجل» خالد وفى جسد «المرأة» أحلام الكتابة وأحلام الكاتبة. فهذه الفتاة الفرنسية الجميلة الفتانة المحبة للفن وللحياة لا تجد أى حرج فى عرض جسدها مكشوفًا عاريًا أمام أعين الطلاب «الأجانب» فى «البوزار» ليرسمه كل منهم ويعيد إنتاجه وتملكه كما يرى ويريد، لأنه حر فى تمثله مثلما هى حرة فى التصرف به فى هذا المقام وخارجه. هذا الجسد الفرد الحر المستقل هو بالتأكيد سليل قرون من التحولات الفكرية والأخلاقية والجمالية والعلمية والتشريعية التى أفضت إلى تمايز الأفراد والأجساد والخطابات والمقامات[٢١]. لقد كان هذا الجسد ذاته موضوعًا للنحت والرسم والتمثيل الدرامى الذى يشخص فيه الجسد إلهًا أو فكرة أو شخصية تاريخية تتفاعل معه، كما تتفاعل العلامة الجمالية الترميزية مع موضوعها، وذلك منذ فجر الحضارة الإغريقية تحديدًا. فى فترة لاحقة أصبح هذا الجسد موضوعًا للمعرفة العلمية، الطبية التشريحية، التى جعلت مفكرًا مثل ديكارت يقول إن أكاديميته المعرفية هى «هذا الجسد الشئ أو الآلة»، وكاتبًا دراميًا مثل موليير يختلق شخصية رجل يدعو سيدته وحبيبته إلى الاستمتاع برؤية هذا الجسد المشرح والمعروض فى حديقة عامة[٢٢]. أما فى الأزمنة الحديثة، أزمنة الحداثة الإبداعية والتقنية الفلسفية، فإن هذا الجسد ذاته سيطالب بالمزيد من حقوقه وحرياته حتى إن كاتبًا ومفكرًا مثل أكتافيو باث سيعتبر أن ثورة ٦٨ هى «ثورة الجسد الشهوى» Erotique بمعنى ما. هذه السيرورة يختزلها رولان بارت فى قوله:

> لقد ابتدأت تمثيلات الجسد البشرى لأغراض دينية بالتأكيد، لكن التمثيلات الجمالية اللاحقة سريعًا ما أصبحت دنيوية، واليوم ها نحن نصل إلى التمثيلات الشهوانية للجسد[٢٣].

هذا الجسد الشئ، المشكوف الشفاف الحر الحاضر كما هو عليه فى الزمن والمكان هو تحديدًا ما لم يتمكن «خالد» من رؤيته، لأنه سليل حضارة أخرى تغلف الجسد، الأنثوى والذكورى، بمختلف الأغطية والحجب ليظل غائبًا حاضرًا، موجودًا مفقودًا باستمرار:

> كنت أنا أفكر مدهوشًا من قدرة هؤلاء على رسم جسد امرأة بحياد جنسى وبنظرة جمالية لاغير، وكأنهم يرسمون منظرًا طبيعيًا أو مزهرية على طاولة أو تمثالاً فى ساحة (ص ٩٤).

لم يكن يراه لأنه جسد يجسد العيب والحرام والفضيحة، مثلما يجسد حضور الفتنة القصوى التى تعمى البصر والبصيرة، وتذكر بتلك الفتنة الأولى التى امتزجت فيها لذة التعرف بكل معانى المعصية المبررة للخروج والسقوط من متعة الحياة فى الجنة، إلى معاناة ومكابدة الحياة فى/ على الأرض كما فى الحكاية التأسيسية للجسد فى المرجعيات الدينية «الكتابية». لم يكن خالد ليستطيع أن يرى هذا الجسد الفتان، لوطأة هذه الذاكرة العريقة على لاوعيه من جهة، ولأنه كان من جهة ثانية يفكر، تحت وطأة الرغبة المحرومة، فى امتلاكه والتمتع به وحده وفى سرية تامة، كأنما هو جسده الخاص من هذا المنظور الثقافى العام والمختلف:

> من الواضح أننى كنت الوحيد المرتبك فى تلك الجلسة. فقد كنت أرى لأول مرة، امرأة عارية هكذا تحت الضوء تغير أوضاعها، تعرض جسدها بتلقائية ودون حرج أمام عشرات العيون.
> (ص ٩٤)[٢٤].

من هنا، لم يرسم منه إلا ما «يباح» للآخرين رؤيته، أى الوجه، وحينما تسأله «كاترين» عن سبب تركيزه على هذا الجزء ينجح فى تقنيع رؤيته بلغة أدبية ـ شعرية جميلة تغوى هذه الفتاة وتقنعها بمتعة تجريب علاقات «صداقة جنسية» معه، ودون أن يكون فيها من جهته أى إمكان للحب، لأن جسدًا كهذا لا يمكنه أن يحبه وإن حاول أن يستمتع به مثلما يستمتع بشئ شهى لا يستطيع الاستغناء عنه فى سياق حياته فى شروط المنفى وشروط الحرية هذه:

اعذريني، إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضًا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية.. حتى في جلسة رسم (ص ٩٥).

من هذا المنظور، تحديداً، لابد أن نزيح كل طبقات المعاني الشعرية التي تغطي هذا البعد الدلالي لنصل إلى الجذر العميق لتلك الإعاقة أو العاهة الحضارية التي يعاني منها خالد وهو يخلد ويؤبد حكاية النسق الذي يؤسس لذاكرته ورؤيته وممارسته. فهو، من حيث هو شخصية، واقعية أو متخيلة، ليس نموذجًا أو «علامة رمزية» لذلك الرجل التقليدي الذي يحتقر شخصية المرأة بقدر ما يفتتن بجسدها، ويدنسها بقدر ما يقدسها، كما يذهب إليه طرابيشي وغيره. إنه ذلك النموذج بقدر ما هو نموذج للفرد العاجز عن الحب، الفرد الذي تفصله ذاكرته الثقافية العامة عن جسده الخاص. ولذا، ما إن يكتشفه في مرآة الآخر حتى يسقط ضحية هذه الازدواجية أو «هذا الفصام» الذي يخلخل وعيه ويقلق نفسه ويثير مكبوته فيلجأ إلى هذه اللغة الفنية الراقية التي تعوض حرمانه بقدر ما تكشف عنه وتترجمه في مجال الكتابة أو «الفن التشكيلي». من هذا المنظور، تتطابق معاني الإعاقة الجسدية والنفسية والحضارية التي يعاني منها، وتثوى وراء مصيره التراجيدي الذي ترسمه وتقدمه مشاهد الكتابة من أكثر من زاوية وفي أكثر من مستوى كما لاحظنا.

٥ ـ ٤ نلح على هذه الازدواجية أو هذه الحالة الفصامية لأنها ستتجلى أكثر بمجرد أن ننتقل إلى تحليل صورة الجسد الفردي الأنثوي الذاتي أو «المحلي»، كما تقدمه الرواية المكتوبة من قبل كاتبة ـ امرأة لاشك أن معاناتها تجاه الذاكرة الثقافية الجماعية تتجاوز، بكثير، معاناة الجسد الفردي ـ الذكوري. فمقابل جسد كاترين، وعلى مسافة بعيدة عنه، يقع جسد «أحلام» الذي يمكن أن يوصف مباشرة بأنه لا أكثر من «أحلام جسد» لم تستطع الكتابة لا الكشف عن أبعاد معاناته الراهنة ولا الحفر في إشكاله العميق. فهذا الجسد بلا حضور وبلا هوية غير تلك الهوية التي تغيبه وتحجبه ولا تكف عن مراقبته ومعاقبته لقلقها العميق من فتنته ومكره وكيده الشيطاني الأصيل أو «الأصلي». إنه جسد لا يظهر إلا عبر علامات خارجية تتمثل في الصوت والحلي والثوب. ومع ذلك، فإنه الجسد الذي يحبه خالد ويسقط عليه أحلامه وخيباته، لأنه يظل لفرط غيابه أو حضوره الملتبس والمراوغ فضاء الأحلام والهذيانات بامتياز، مثله مثل جسد الكتابة الأدبية ـ الشعرية أو الكتابة التصويرية التشكيلية. ومما له دلالة في هذا السياق أن «كاترين» تحضر دائماً «وحدها»، بينما لا تحضر «أحلام» إلا محاطة ومسيجة بأسماء وصور الأم والأب والعم والمدينة والوطن، كما يلح عليه هذا النص تحديداً. إن جسدها لا فردي أو لا شخصي، وفي كل مرة تتاح له فرصة التفرد والتشخص تحاصره عيون وأرواح الأقرباء والأسلاف من الرجال والنساء، كأنه في حاجة دائمة إلى «حراس» يمكن أن يتحولوا في أية لحظة إلى «شهود» على خطيئته أو حتى إلى «جلادين» يمارسون عليه العقاب قصاصًا منه على انتهاك «المحرم». من هنا، تحديداً، نتفهم ـ بصورة أعمق وأنسب ـ كون أحلام الطالبة في مدرسة الدراسات العليا والكاتبة الروائية المقيمة في باريس «جنة النساء» و«مدينة الأنوار» و«ثورات الجسد»، تحمل رأسًا يفكر جيداً في قضايا إبداعية وفلسفية وسياسية واجتماعية، لكنها تتحول بشكل مفاجئ وصادم إلى امرأة مستلبة تتقبل وصايات وسلطات الآخر ـ الرجل كأية فتاة عادية تقليدية تعجز حتى عن التفكير في حرية وحق التصرف بذاتها وجسدها كما يدل عليه ذلك الزواج ـ الصفقة! إنها ليست «مثقفة» بالمعنى الشائع لهذه الكلمة/ المفهوم فحسب، ولكنها أيضًا «مثقفة» بذلك المعنى الشعبي المنبثق عن ممارسة سحرية ـ اجتماعية ـ أخلاقية تخضع فيها الفتاة لعملية تعزيمية ـ إيحائية تجعلها تصاب بالرعب والقلق الدائم على بكارتها[٢٥]. فقد نتفهم أن حبها لخالد كان حبًا مستحيلاً أو معاقًا منذ البدايات للأسباب التي تقدمها لعبة الكتابة، وتبدو مقنعة تمامًا من منظور القارئ وقراءته العادية أو النقدية، كما رأينا. لكن الذي لا يمكن تفهمه هو أن الحب المستحيل أو الملتبس يتكرر في سياق علاقة هذه الفتاة بالشاعر الفلسطيني «زياد» الذي هو ـ أيضًا ـ مثقف ومناضل وأجنبي تمامًا عنها، وفوق ذلك يبدو لها جذابًا، سواء من خلال ما يحكيه عنه صديقه خالد، أو من خلال صورته التي تراها على غلاف ديوانه، أو

من خلال قصائده التى تقرأها فى هذا الديوان أو من خلال لقائهما المباشر فى إحدى المناسبات، وتوهم الكتابة بأنها أحبته لكل هذه الأسباب (ص ٢٠١ ـ ٢٠٣).

ويصل الإيهام بأن هذا الحب أفضى إلى علاقة عاطفية ـ جسدية ما ذروته حينما «تنفى الكاتبة» شخصية خالد إلى إحدى مدن الذاكرة العربية الإسلامية فى الأندلس، حيث يسافر لإقامة أحد معارضه الفنية تاركًا لأحلام ولزياد شقته الجميلة المطلة على نهر السين و«جسر ميرابو» الذى تحول إلى جسر شعرى رومانسى تمامًا بفضل «أبوللونير»، كما تعرفه جيداً وتصرح به لعبة الكتابة الماكرة إمعاناً فى تكريس، وهم ذلك الحب المتوقع تحديداً! (ص ١٦٢).

لكن لعبة الكتابة ذاتها لا تلبث أن تنفى هذا الاحتمال وتخيب التوقع، وبمعنى سلبى يختلف عن المعنى الإيجابى لهذا المفهوم من المنظور الأسلوبى ـ الجمالى، إذ ستكشف ليلة الزواج أن أحلام «عذراء» كما تدل عليه صيحات الفرح الاحتفالى بطقوس فض البكارة وسلامة الشرف العائلى ـ الجماعى من الانتهاك (ص ٣٦٤). هنا فقط ينكشف التوهم الكاشف بدوره أن أحلام هذه هى أيضًا عاجزة عن الحب إلا فى مستوى التوهم والتخيل والحلم، وهذا تحديداً، ما يزيد من درجة الالتباس فى حكاية ذلك الزواج الذى يحتمل أكثر من تأويل، لكنه يظل دائمًا دليل مصير تراچيدى لهذا الجسد الأنثوى الذى يعانى من إعاقة أو عاهة أكثر فداحة مما يعانيه جسد خالد.

فمن منظور العلاقة بين أحلام وسلطة الثقافة التقليدية لاشك أن قبولها ـ وهى الكاتبة الواعية ـ بذلك الزواج المختل وغير المتكافئ ينطوى على معانى التواطؤ من جهتها على عملية «التنازل» عن جسدها لقاء بعض المصالح المادية والمعنوية التى هى أكثر ما يحرص عليه عمها.

هذه الدلالة السلبية لا ينفيها سوى دلالة أكثر سلبية منها؛ إذ إن هذا الزواج الملتبس قد يقوم بدور ووظيفة «القناع» الذى تتحجب وتتستر وراءه لتمارس بعد ذلك حرية التصرف بجسدها الخاص مانحة إياه «من تحب» لا من تزوجت فقط. وهذه الدلالة أكثر سلبية لأن هذا الجسد «الضحية» لن ينجو من وضعية مأسوية ما، سواء وهى تتنازل عنه لزوج لا تحبه بقدر ما ترهب سلطته أو ترغب فى ماله ووجاهته، أو عندما تمنحه بسرية تامة لرجل آخر تحبه لكنها لا ترتبط معه بأية علاقة شرعية معترف بها من قبل المجتمع الذى اختارت العودة إلى حضنه كأية فتاة مستقيمة[٢٦].

هناك دلالة ثالثة تتجه الاتجاه السلبى ذاته؛ لأن ما حدث ليلة هذا الزواج الذى لا حب ولا فرح فيه قد يؤول فى سياق شكل من أشكال «الكيد الحديث» الذى تمارسه بعض الفتيات فى مثل هذه الوضعية التى يعانى منها الجسد الأنثوى، إذ تلجأ إلى استعادة البكارة المفقودة، لسبب ما، بعملية طبية قبل الزواج خوفًا من العار الذى يهدد شرف العائلة كلها[٢٧]. وشخصية أحلام هذه يمكنها أن تلعب اللعبة ذاتها لما تتصف به من ذكاء ومكر، ولما يعصف بها من تناقضات ويحاصرها من سلطات لا تعمل على التحرر منها إلا فى مستوى الكتابة أو فى مستوى «المتخيل»، كما تصرح به كتابة أحلام الأخرى منذ البدايات كما رأينا. وكل هذه الدلالات السلبية تجد تبريراتها فى كون هذا الزواج غير مبرر فنيًا أو منطقياً بما يكفى ولابد من التعامل معه بوصفه حدثًا غريبًا أو شاذاً، أى على أنه «زلة قلم» و«زلة قدر» فى الوقت نفسه (ص ١٤). وفى كل الأحوال، فإن ما يهمنا أكثر فى هذا المقام هو أن ذلك الزواج الملتبس ومن أى منظور قاربناه يظل الدليل و«الدال» على أن هذا الجسد الفردى يكشف عن تشوهات أكثر من التشوه الذى لحق بالجسد الفردى ـ المذكر لخالد الذى يظل دائمًا أقرب إلى مجال الدلالات الإيجابية، حتى وهو فى قمة عزلته وشقائه وخرابه. كما أن هذه التشوهات تتجاوز بكثير مشاعر الإحساس بالنقص الذى تعانى منه أحلام كأية امرأة تكشف افتقادها لعضو الذكورة كما يذهب إليه فرويد وتلمح إليه هذه الكتابة ـ الشعرية المترعة بالترميز منذ عنوانها إلى أسماء شخوصها وحكاياتهم. إن الأمر هنا يتعلق بفقد جسد وذات وكينونة وهوية فى سياق ذاكرة ثقافية عامة تقلص وتختزل الرجل ذاته فى ذكوريته وفحولته، مثلما تقلص وتختزل المرأة فى وظيفتها الجسدية الإمتاعية أو الإنجابية، كما يلح عليه الغذامى وغيره من الباحثين والباحثات ممن بدأ يعى وطأة هذا الإشكال

الإيديولوجى ذى الأبعاد الثقافية المتعددة والعميقة فى الذاكرة الفردية والجماعية العامة[٢٨]. فجسد أحلام الكتابة هذه لا ينعكس فى جسد «كاترين» الذى يشبه المرآة الشفافة الصقيلة، خصوصًا، إذ يتحول ببساطة وعادية إلى «شئ» أو «موضوع» مكشوف أمام الآخر إلا بشكل جزئى بمعنى ما. فما ينعكس منه ليس سوى بعض صوره وآثاره وفى مرايا أجساد معتمة متشظية مثله كجسد خالد المشوه المعطوب النازف بجروحه وجروح غيره، أو كجسد قسطنطينة تلك المدينة الجميلة الفتانة والمنافقة، حيث «كل شئ فيها دعوة مكشوفة للجنس»، لكنها تظل مدينة الكبت أو «مدينة الأحياء السمكوة بالأرواح والأشباح والفارغة من الحب» كما يرد فى النص (ص ٣١٦). إن هذا الجسد الأنثوى جسد لا شخصى، جسد مملوك للآخر والغير، أما الذات الفردية التى يخصها هذا الجسد الحميمى فلا تستطيع تملكه والتصرف به إلا بشكل سرى وبالكثير من التحايل والمكر. ولعل الإيماء الترميزى الملتبس إلى هذه الوضعية التراچيدية بكل المعانى، وفى كل المستويات، هو الحافز لهذه الكتابة التى لا تقل مأساة الجسد ـ الكائن فيها عما وجدناه فى الرواية السابقة، وإن اختلفت السياقات وتنوعت المرجعيات.

٥ ـ ٥ تقول أو تكتب الكاتبة على لسان خالد أو بقلمه:

> حولتك إلى نسخة منى، وإذا بنا نحمل ذاكرة مشتركة، طرقًا أو أزقة مشتركة، وأفراحًا وأحزانًا كذلك. فقد كنا معطوبى حرب، وضعتنا الأقدار فى رحاها التى لا ترحم فخرجنا كل بجرحه. كان جرحى واضحًا وجرحك خفيًا فى الأعماق. كنا أشلاء حرب وتماثيلن محطمين داخل أثواب أنيقة لا غير (ص. ١٠٢).

هذا القول الموجه من خالد إلى «أحلامه» المفتقدة، يمكن لهذه الـ «أحلام» ذاتها أن تتوجه به إليه، وبإمكان الشخصيتين هاتين أن توجها الخطاب ذاته إلى «أحلام» الكاتبة لأنهما من نتاجها، وفيهما منها بقدر ما فيها منهما، كما تلح عليه لعبة التسميات المعلنة فى الكتابة ذاتها. ونلح على حضور الكاتبة فى ختام هذه الفقرة من المقاربة لأن مغامرتها الإبداعية هذه تقدم خطوة كبيرة بالكتابة الروائية النسائية فى الأدب العربى الحديث، لكنها لا تتقدم أى خطوة فيما يتصل بإشكال المرأة كما لاحظنا. فهى لا تنجز شيئًا مهمًا فى هذا المستوى الفكرى ـ الإيديولوچى، إما لأنها أرادت أن تكون واقعية جداً فى تعاملها مع التناقضات المأساوية والعبثية فى مجتمعها وثقافتها وتاريخها العام، وإما لأنها أرادت نسيان ذلك الإشكال للاهتمام فقط بكتابتها التى هى ما سيبقى ويخلد اسمها بعد أن ينتهى الجسد وينسى كل شئ، وتحديداً بفضل هذه اللغة الجمالية الملتبسة والفتانة التى صيغت، حقيقة ومجازاً، على «قياس تناقضات الكائن» (ص ١٩).

لكن التساؤل الذى لابد من طرحه فى ختام هذه القراءة يتعلق بلعبة التذكر والنسيان تحديداً: هل يمكن أن تنسانا الإشكالات التى نحاول نسيانها؟!. نطرح هذا التساؤل؛ لأن لعبة الكتابة تطرحه بحدة منذ العنوان، فذاكرة الجسد هى اللغة، هذه اللغة الملتبسة التى تمكر بالذات الكاتبة بما أن لها جسدها الذى لا ينسى كأى جسد آخر.

لقد اختارت الكاتبة أن تكتب بلغتها الوطنية والقومية والحضارية من منظور «الوفاء» لهذه اللغة، ومن منظور «ذاكرة الصراع» مع لغة الآخر المستعمر أيضًا. وإذا كانت هذه اللغة جميلة وفتانة فى مستوى شعريتها وفعالة فى مستوى مقاومة لغات الآخرين، فإنها لم تكن بريئة ولا محايدة تجاه المرأة ـ الكاتبة لأنها تنطوى على ذاكرة اجتماعية ـ ثقافية ضدها أو غير مواتية لحريتها واستقلالها، خصوصاً أنها ذاكرة تمتد من راهن الكتابة والقراءة إلى أعماق الماضى الذى لايريد أن يمضى. من هنا، لا غرابة أن تعانى الكاتبة من لغتها العربية بقدر ما عاناه مالك حداد من اللغة الفرنسية الأجنبية. إنها مثله لا تكتب لتغنى أو لتحكى أحلامها السعيدة وإنما لتصرخ بعذاباتها فى مشهد خراب فاجع معمم تحاول «الخلاص» منه بتحويله إلى مشهد خراب جميل، سواء على طريقة مالك حداد وكاتب ياسين، أو على طريقة زوربا ـ كازانتزاكى (ص ص ٣٩٠ ـ ٣٩٣). من هنا، لا يعود من

الغريب أن تغيب أو تُغيب المرأة، جسداً وذاتاً، من كتابة كهذه الكتابة الملتبسة التى تكتبها امرأة بصوت «رجل» وتهديها بعد كتابتها إلى مالك حداد وأبيها، لا إلى امرأة مثلها، وكأن الكتابة لا تزال «زلة قلم» بالنسبة إلى المرأة وحريتها واستقلالها، «زلة قلم» فى وضعيات تهيمن عليها سلطات الرجال وحكاياتهم وحروبهم! لابد ـ إذن ـ أن نضع كلمة «الخلاص» بين أقواس؛ لأننا أمام خلاص ملتبس هنا كما فى الرواية السابقة، ولا يخفف من التباساته أن مرجعيته الجمالية ـ الثقافية «دنيوية». ولذا، نتركه دالاً معلقاً أو مرجأً أو مفتوح الدلالات، خصوصاً أن مشاهد الخراب الفاجع والجميل ماثلة فى النموذج الروائى التالى أيضاً.

(٦) الجسد الفردى ضد الجسد الاجتماعى:

٦ ـ ١ فى (نجمة أغسطس)، كما فى غيرها من أعمال صنع الله إبراهيم، تتقدم بنا تمثيلات الجسد خطوة حاسمة نحو استقلال الجسد الفردى عن المرجعيات التقليدية فى أبعادها المعرفية والأخلاقية والجمالية. فنحن هنا أمام ذلك الفرد الواعى بذاته والمتمركز حول عالمه الخاص، بعد أن وصلت علاقة الانفصال بينه وبين المجتمع حد اللاعودة، وكأن كلا منهما لم يعد يعرف الآخر أو يعترف به إلا من النقطة المقابلة والمضادة.

وبرغم كل ما قيل حول الدور القوى الذى لعبه عنف السلطة السياسية فى إحداث هذه القطيعة، فإن الأمر يتجاوز فى اعتقادنا هذا الدور على أهميته وخطورته من بعض الوجوه. إننا أمام وضعية اجتماعية ـ تاريخية ينبغى تفهمها، فى مستوى الكتابة وخارجها، من منظور الأثر الحاسم للإبدالات العميقة التى طرأت على الرؤى والأفكار والمعلومات والتصورات والأذواق، فى فضاءات مدينية كالقاهرة أصبحت مواتية لحرية الفرد وأشكال استقلاليته وغربته، مثلها مثل الحواضر الغربية الحديثة من هذا المنظور. هذه الوضعية «البرجوازية»، وبمعنى ثقافى عميق يتجاوز الدلالة المختزلة والمسطحة لهذا المفهوم فى الخطاب الإيديولوجى، هى ما نجد آثارها وتعبيراتها الجمالية بارزة بقوة فى العديد من التجارب السردية والشعرية والسينمائية والمسرحية، خصوصاً منذ الخمسينيات إلى اليوم، مما يدل على أن كتابة صنع الله إبراهيم ليست أكثر من تجربة خاصة فى تجربة أعم[٢٩].

الذى يميز هذه الكتابة ـ التجربة من هذا المنظور، وفى هذا السياق العام، أنها من أكثر الكتابات تشخيصاً وتجسيداً لهذه الوضعية وبدءاً باللغة ذاتها. فلغة الكتابة ـ هنا ـ هى لغة التسمية والشفافية لا لغة الإنشاء والعتامة الشعرية، ولغة الإيجاز والتحديد لا لغة الاستطراد والترهل، ولغة الحركة المتوترة اللاهثة لا لغة السكون والتأمل الهادئ. ولعلها فوق هذا كله من أكثر لغات الكتابة السردية العربية الحديثة قدرة على كشف وترجمة التحول من المخيل السمعى ـ القولى التقليدى إلى المخيال البصرى ـ الكتابى الحديث، وهنا تحديداً تكمن إحدى أعمق سمات تفردها وحداثتها. لا غرابة بعد هذا أن تكون هذه اللغة ـ التجربة لغة كشف وتعرية صارمة وصادمة للجسدين الفردى والاجتماعى لرفضها المبدئى لكل أشكال التزويق البلاغى والحجب أو التعمية الفكرية، ولا غرابة أن تكون الذات الفردية الكاتبة حاضرة مباشرة داخل النص بينما هى غائبة تماماً فى (نزيف الحجر) وحاضرة بشكل ترميزى ملتبس فى (ذاكرة الجسد)، كما رأينا من قبل.

لقد كان بإمكاننا أن نختار أية رواية لصنع الله إبراهيم فى هذا السياق، لأنها كلها محكومة بنسق التمثيل، هذا من حيث هو نسق ينبثق ويعبر عن وعى بذلك الصدع الناتج عن مثاقفة طويلة مع «الحداثة»، أفكارها وقيمها وتعبيراتها، التى تقذف بالجسد الفردى بعيداً عن أية ذاكرة جماعية حتى لكأنه أصبح جسداً ـ آخر يقبل التعرف والتمثيل المعرفى والجمالى من هذا المنظور تحديداً. لكننا اخترنا (نجمة أغسطس) لسببين رئيسين؛ أولهما أن هذا النص هو الأكثر تأسيساً لتجربة الكتابة الروائية عند هذا الكاتب، وثانيهما أن مرجعيات النسق الجمالى ـ الفكرى أعلاه مصرح بها ضمن لعبة الكتابة، وكأنها هى ذاتها متن ـ جسد مكشوف لا يحرص على إخفاء شئ من أسراره وشفراته، كما سنفصل فيه القول فى الفقرة التالية[٣٠].

٦ ـ ٢ تحكى الرواية خبر شاب يركب القطار من القاهرة إلى أسوان لزيارة مشروع السد العالى وهو فى طور الإنجاز. هذا الشاب الذى لا نعرف اسمه ولا شيئًا عن ملامحه الفيزيولوچية يتواصل مع من وما حوله من خلال نظراته المندهشة الذاهلة والقلقة وكأن اللغة القولية «الطبيعية» لم تعد وسيلة الاتصال الأمثل أو الوحيد مع الآخر والعالم. هكذا، يتحول الراوى منذ البدايات إلى راءٍ والحكاية إلى مشهد، لا لأن الكاتب يحرص على اللغة البلاغية التصويرية وإنما لأن راويه وقرينه النصى تحول إلى ما يشبه الكاميرا التى تنقل ما يمر أمامها من مشاهد ليقتصر دوره هو على دور «المخرج» الذى يحدد اللقطات وزوايا النظر إليها والمسافة التى يلتقط منها كل مشهد جزئى والمدة الزمنية المناسبة لكل منها.

وبتقدم القراءة نكشف أسباب ومبررات هذه الوضعية الغريبة والمدهشة، لأن خطية خبر الرحلة تتكسر من وقت إلى آخر دون أن تتكسر استراتيچية الكتابة المشهدية العامة هذه. فمن خلال الحوارات المقتضبة مع أصدقائه أو معارفه الذين قابلهم فى أسوان، ومن خلال ما يتذكره عن ماضيه القريب وما يقرأه ويذكر به عن ماض «غيرى» أبعد. ندرك أنه خرج للتو من السجن حيث عانى أصناف التعذيب الجسدى والمعنوى لأنه فرد فى جماعة حزبية معارضة للسلطة الحاكمة[٣١]. نتيجة لهذه التجربة الحياتية التراچيدية أصبحت ذاكرة الجسد المعذب تحضر آليًا فى كل مرة يرى فيها الراوى والشخصية المركزية أثرًا من آثار السلطة، وهى لسوء حظه كثيرة ومنتشرة فى كل الفضاء الزمنى المكانى الذى ينتقل إليه ويوجد فيه، مما يولد عنده وعند القارئ إحساسًا متصلاً بالرعب.

لكن ما يميز عملية التذكر ـ هنا ـ عنها فى الرواية السابقة أن الكتابة تقاومها ولا تستسلم لوطأتها؛ لأنها مؤسسة على لعبة أكثر تعددية وأكثر شفافية وأكثر وعيًا بخطورة الذاكرة على حاضر الجسد وحياته. فهذا الراوى ليس مجرد مشاهد محايد أو إنسان فرد عانى التعذيب وإنما هو كاتب فنان مرهف لا يزال يمتلك إرادة الحياة وإرادة المقاومة وإرادة الإبداع. ولذا، يتعامل مع الآخر والعامل من خلال رؤية خاصة تتحدد أولى وأهم مرجعياتها الجمالية ـ الفكرية فى أول مقطع استشهادى يرد فى سياق خبر الرحلة:

> الرغبة الملتهبة فى رسم الجسد العارى، ألا يكون القديسون عراة عندما يصلبون؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والإفرازات. وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم (ص ٢٨).

هذا المقطع مقتبس ـ عبر عين القراءة ـ من أحد الكتب النقدية المكرسة لتجربة الرسام والنحات الشهير مايكل أنجلو ما يصرح به الكاتب فى النص التوثيقى ـ الموازى فى نهاية الرواية[٣٢]. واستعادة هذا المقطع تتم ـ هنا ـ بحرف كتابى صغير وفى حيز مستقل مما يجعله يحتفظ بوظيفته المرجعية ـ الإحالية، وفى الوقت نفسه يكتسب وظيفة وقيمة جمالية جديدة من خلال علاقات تناصه و«حواريته» فى السياق الكتابى الجديد هذا. فالكاتب يبدو أنه معجب برؤية وفلسفة وإنجاز الرسام والنحات، وانطلاقًا من هذا الموقف العاطفى ـ الذهنى، ها هو يستعيد ما كتب عنه، لا لكى يعبر عن إعجابه به فحسب، وإنما يختبر ويجرب الرؤية ذاتها فى مجال كتابته الخاصة وعبر وسيط اللغة. ولعل شفرة الدلالة الأهم فى هذا المقطع هى تحديداً ذلك «الجسد العارى» الذى يتنازعه خطابان: أحدهما جماعى «قالوا» يلح على قبحه وضرورة تغطيته و«تلبيسه»، والآخر فردى «قال» يصر على رسمه فى حالة عريه؛ لأن هذا هو «الأصل» الطبيعى و«الأجمل» من منظور الفن، كما يراه هذا الفرد الفنان الخلاق والمتمرد على سلطة الصوت الجماعى ذاك كيف سيحقق وينجز جسده الطبيعى ـ الجمالى هنا؟ يأتى الجواب فى مقطع آخر:

> ... لكنه لم يكن يعبأ بالأساطير. وعندما شرع ينحت كان قد ترك موضوع المعركة الأصلية. وأصبح الصخر هو موضوعه. لقد عاش الإنسان ومات بالحجر. وتحول عشرون رجلاً وامرأة، ورجلاً وسنتوراً إلى جسم واحد يعبر عن الطبيعة

البشرية المتعددة الجوانب، حيوانية وإنسانية، أنثوية وذكورية، وكل جزء يحاول أن يدمر الأجزاء الأخرى» (ص ٤٨).

فالرؤية الواقعية، لا الأسطورية هي الإطار المرجعي للإبداع سواء عند النحات الذي يتعامل مع الحجر أو الكاتب الذي يتعامل مع الكلمة، لكن هذه الواقعية ليست مدرسية، أو إيديولوچية لأنها تدرك تعددية الواقع الواقعي والفني. وفي مقاطع ترد بين هذين المقطعين، نجد ما يدل على أن فعل الإبداع والخلق الجمالي إنما يتأسس على «الدراية المعرفية» العميقة بالمادة من جهة أخرى. وفي كل مرة لا يتوفر هذان المقومان يمكن لهذه المادة ـ الجسد أن تقاوم أو تتشظى وتموت، كما يموت الجسد الحي تحت وطأة الجهل والعنف (ص ص ٣٣ ـ ٣٥).

من هذا المنظور المزدوج والمتطور يتقدم الكاتب إلى موضوع إبداعه الخاص كما تكشفه لعبة الكتابة ذاتها. فالراوي لا يتحدث في المقاطع الإرجاعية ـ الفلاش باك ـ المكتوبة هي أيضاً بطريقة مميزة وفي فضاء مستقل، عن معاناة وعذاب جسده الفردي الخاص، وإنما عن معاناة وعذاب كل ضحايا عنف السلطة، وباعتبارهم جسداً فنيًا واحداً، وفي الوقت نفسه أجساداً واقعية فردية لا يمكن لأحدها أن ينوب عن الآخر في لحظات الألم الأقصى أو اللذة القصوى.

٦ ـ ٣ في سياق النمذجة التي تكشف عن أبعاد جديدة لتلك الرؤية «الواقعية الجمالية» تبرز الكتابة على شخصية «شهدي» الذي تتجلى صورته مشخصة مجمدة في تفاصيلها حتى لنكاد نتصوره ونراه بذلك الجسد الطويل الضخم، وبذلك الوجه المجدور المترع بملامح الود والحيوية حتى وهو في السجن يعاني التعذيب، وبذلك الوعي الوطني المتمسك بمبادئه ومثله وطموحاته في سبيل ما يعتقد أنه يحقق للإنسان إنسانيته وكرامته ومواطنته.. إلخ (ص ص ٧٨، ٧٩، ١٤٧).

ويتحول النموذج الواقعي إلى «رمز» من خلال لعبة المضاهاة المزدوجة التي تقيمها الكتابة بين الذات الكاتبة ومايكل أنجلو، وبين شخصية شهدي وشخصية المسيح التي أعاد تشكيلها الفنان في نحته ورسمه مركزاً على الجسد الإنساني فيها، وهو جسد ما إن يعاني العذاب حتى تعبر ملامحه عن يقينه وشكه، عن أمله ويأسه كأي إنسان عادي[٣٣]. هذا ـ تحديداً ـ ما يحاول الكاتب إنجازه بصدد شهدي الذي كان كلما عجز عن الحوار بالمنطق «مع رأس جنت بالسلطة» يردد «الكتابة بيني وبينه» (ص ٦٠). وبما أنه مات تحت التعذيب، فإن الكاتب يعمل على تحقيق مشروعه أو حلمه، ومن منظوره الخاص، بوصفه مبدعًا لا يريد أن يكتب شهادة واقعية موثقة فحسب، وإنما نصاً جمالياً يستلهم تلك الدراية وتلك المحبة اللتين تمثلهما وتصدر عنهما إنجازات مايكل أنجلو، كما تلقاها وتفاعل معها عبر ذلك الكتاب ـ الآخر أو عبر مشاهدتها مباشرة (ص ٢٨٦).

من هنا تحديداً، تتضح لنا دلالات صمت الراوي ـ الكاتب عن عذابه الخاص، فحياته أو رحلته وأشكال معاناته مازالت متصلة وكشف عنف السلطة ووحشية ممارساتها ضد الجسد والروح جزء من أهداف ووظائف كتابته، وكل هذا لا يمثل سوى مظهراً من مظاهر انحيازه لقوى الخير والحب والجمال ضد قوى الشر والعنف والقبح، أيًا كانت وكيفما ظهرت وتجلت. فبخلاف الفنان ـ المناضل «خالد» والكاتبة المثقفة «أحلام» في الرواية السابقة، لايزال هذا الفرد ـ الفنان المرهف قادراً على الحب والخلق الإبداعي معًا، من هذا المنظور المتفائل و«المقاوم»، وإن كان جسده هو الآخر لم ينس ولا يمكن أن ينسى عذاباته وجراحه، وهذا ما يتضح ويتحقق في سياق الرحلة ذاتها، حيث يتعرف الراوي الكاتب «تانيا» تلك الفتاة الروسية التي تجذبه بقدر ما تنجذب إليه، برغم أنها مثله تعاني من حضور السلطة المتمثلة في جماعتها الوطنية ـ الثقافية التي تعمل في مشروع السد، ويبدو أنها مراقبة في كل تحركاتها وعلاقاتها. كما تلح عليه الرواية في أكثر من موضع. فعبر هذه العلاقة البين ـ ذاتية، التي تتميز حسب رولان بارت، بكونها أكثر رهافة وعمقًا من العلاقات الفردية في السياقات الاجتماعية العادية[٣٤] يلتقي الشخصان/ الجسدان لقاء محبة وحاجة متبادلة لا يصرح بها النص إلا في سياق مراوغ يوحي بأجواء التوتر والعنف والرعب، بقدر ما يوحي

بقدرة الجسد الإنسانى والجسد الكتابى على التمرد والنجاح فى تجاوز أزماته حيثما تغلبت إرادة الحياة على الفرد وحررته من مخاوفه.

ومما يدل على أهمية هذه العلاقة والأبعاد الدلالية المنبثقة عنها، أنها ترد فى ذلك المقطع الذى يشكل نواة وقلب المتن الروائى، ويسرد كجملة واحدة تمتد فى ثلاث عشرة صفحة دونما نقاط توقف أو علامات فاصلة، ويتم فيها اختزال وتكثيف الحكايات والأخبار والمشاهد والأحداث فى النص كله. فهذا المقطع أو الجملة هو ذاته أقرب ما يكون إلى «خطاب الجسد»، إذ يكون فى أقصى تجليات طاقته التعبيرية متحرراً من كل الرقابات ومتمرداً على أعراف القول والكتابة، فيحكى ويتذكر ويحاور ويحلم ويهذى بعذابه وفرحه وحزنه وقلقه ووجعه ولذته.. إنه ذلك الجسد النيتشوى ـ المتعدد بشكل مطلق ـ الذى هو وحده القادر على تأويل وتمثيل جسد ـ نص العالم بما أنه إرادة وطاقة حيوية ـ غريزية متدفقة خلاقة هى ذاتها «العقل الكبير» الذى لا يمثل الفكر والروح والضمير والوعى سوى قشرته الهشة أو «عقله الصغير»[٣٥]. لنقرأ هذا المقطع القصير على أنه عينة من ذلك المقطع ولكن أيضًا بوصفه عتبة انتقال إلى الفقرة الختامية من هذه المقاربة:

.. مصر الممتدة من أدناها إلى أقصاها مجموعة من القرى المظلمة ترتعش فى جنباتها ذؤابات مصابيح الزيت والمدن المتشابهة بسجونها التى تقع عليها أشعة الشمس فى نفس الاتجاه وتتسلل إلى زنازينها فى نفس الموعد دون أن تفلح فى تبديد البرد الجاثم وعبثًا حاولت أن أبعث الدفء إلى شفتيها وقالت إنها خائفة فأطفأنا النور ووقفنا فى الظلام ننصت إلى أصوات الشارع وميزت ضحكة ياكونوف وقالت إنه عائد ولاشك من اجتماع متأخر بحثت فيه مشاكل الحقن فى النواة الذى كان من عشر سنوات يعتبر أعجوبة تدانى ذلك العمل من أعمال الخلق الذى لابد فيه من الطعنة الاختراق النبض المتوتر الحفر إلى أعلى نحو قمة جبارة من الامتلاك الكامل فعل الحب نفسه الجماع بين النماذج الذهنية والأشكال الكامنة فى الصخر (ص ٦٥).

فكل علاقة بين المصريين والروس مراقبة من قبل ممثلى ورموز السلطتين المشتركتين فى مظهرهما البوليسى القمعى وهى بين الراوى وتانيا فى حكم «الممنوع»؛ إذ إن اكتشافها يعنى معاقبة الفتاة الروسية بالطرد من مصر، وربما من العمل لاحقًا. ورغم كل هذه الرقابات الرسمية تحقق علاقات الحب وتعبر عن ذاتها فى سياق هذا الخطاب الذى له كل سمات الخطاب الحلمى الهذيانى، وفى الوقت نفسه يحتفظ بسماته الواقعية التوثيقية بما أنه استعادة مكثفة لمقاطع من «نص الرحلة» ومن «نص الذاكرة» ومن «نص القراءة» أو «نص العين» كما أوضحناه من قبل. هكذا، يتحول الحب إلى فعل إنجاز خلاق، سواء فى سياق علاقات الرجل والمرأة، أو فى سياق علاقات الفنان بالمادة الخام أو فى سياق علاقات الإنسان بما حوله من أشياء العالم وكائناته، وهذا ما يميز الرؤية الفنية والموقف الفكرى فى هذه الكتابة، وإن كان لا ينفى طابعها المأساوى لما سنعرض له فى الفقرة التالية.

(٧) اختلافات وتشاكلات:

فى هذا المقطع، كما فى مقاطع عديدة غيره، تتحول عناصر الطبيعة إلى جسد حى فى كل مرة تحدث فيها المجابهة مع التقنية الحديثة التى تحول هى ذاتها إلى كينونة حية غاية فى القوة والإنجازية. فـ «الكائن التقنى» يحاول تحويل «الكائن الطبيعى» فى سياق مشروع السد العالى، مثلما يحاول الفنان تحويل المادة ـ العنصر الحى إلى عمل فنى. والفارق الوحيد بينهما أن علاقة الرهافة والمحبة فى سياق المشروع الجمالى تختفى ـ هنا ـ كليًا لصالح علاقة القوة والدراية المعرفية فحسب، وهذا ما يفسر عدم تعاطف الراوى مع مشروع السد، مشروع السلطة، وإن أعجب بعظمته من حيث هو إنجاز تقنى باهر.

لكن ما يميز هذا الجسد الطبيعى عنه فى رواية الكونى أن مرجعيتى التمثيل وبنيتى خطابه السردى ـ الجمالى

مختلفتان كلياً، بل متعارضتان تمام التعارض. فالطبيعة عند الكونى هى - كما رأينا - جزء من جسد كونى تغلفه القداسة من منظور تلك التصورات الأسطورية والممارسات الطقوسية التى تهيمن على كل شئ فى حياة إنسان قريب جداً من ذاكرته الأولى فى الصحراء «وطن الرؤى السماوية» بامتياز[٣٦].

أما عند صنع الله إبراهيم فالرؤية الواقعية تحل محل الأساطير، والتقنية العلمية، لا القوى الغيبية، هى ما يحكم ويوجه عمليات تحويل الطبيعة، وخطاب التمثيل لا يخفى سماته ووظائفه الاستعارية - الكنائية لأن اللغة الجمالية ذاتها قد «تعلمنت» عنده كما عند مايكل أنجلو، كما يشير إليه رولان بارت فى فقرة سابقة. وإذا كانت تمثيلات الكونى لهذا الجسد مترعة بمشاعر الحنين إلى هذا العالم الأصلى وهو على وشك الانقراض، نتيجة لانتمائه العميق إليه، فإن تمثيلات صنع الله إبراهيم لا تعبر عن أى حنين إلى هذا العالم التقليدى الذى اكتشفته الذات بالصدفة وتتعاطف معه فى سياق نفورها من العنف واندهاشها من فعالية التقنية التى تعيد تشكيله، وهذا مما يعزز مظاهر الاختلاف بين الكتابتين والكاتبين. إنها تمثيلات تتموضع فى حاضر الحداثة وتعبيراتها «حديثة بشكل مطلق»، كما كان يبشر به «أو ينذر به» بودلير. وكل أشكال القلق والتصدع التى يعانيها الإنسان والطبيعة لا تبرر أو تولد أى حنين للماضى الذى يتحول - هنا - إلى موضوع للتعرف والتأمل والاستلهام فحسب. فمشروع السد العالى الراهن يذكر الراوى - الكاتب بمشاريع سابقة عظيمة وباهرة، شكلياً أو جمالياً، كالمعابد والأهرامات، فهى دليل عظمة الإنسان وطاقاته الخلاقة أولاً وبعد كل شئ، ومن هنا قدرتها الفائقة على تجسيد آثار عنف السلطة وجبروتها، من جهة، وكشف وتعرية هذا العنف وإدانته، من جهة أخرى.

وباختصار، يمكن القول إن متن - جسد الكتابة عند الكونى يعبر عن نهايات الجسد الطبيعى - الكونى المقدس، فيما هو عند صنع الله إبراهيم التعبير والتجسيد الأمثل لتجليات «جسد الحداثة» الذى فصله وميزه الوعى العلمى عن الطبيعة، وعن المجتمع وحتى عن الذات أو الشخص. إننا أمام علاقات قطيعة بين ذلك الجسد الميتافيزيقى الغائب أو المغيب فى جسد الكون، وهذا «الجسد - الشئ» الذى لا يعادل وعى الفرد بحضوره وحقه فى امتلاكه، وحريته فى اختيار شجرة أنسابه بعيداً عن أية ذاكرة جماعية إلا إحساسه الفاجع بيتمه وهشاشته؛ إذ يتحول إلى موضوع عنف السلطة وتقنيات سيطرتها على مجمل الفضاء الذى يتحرك فيه. نعم قد تكون الحداثة «قد» اختصرت قارة الجسد أو «دمرتها»، لكن المؤكد أنها حررت الجسد والذات الفردية من توهماتها، وهذا ما تعبر عنه الروايتان، وإن بصيغ مختلفة ومن منظورين متقابلين[٣٧].

أما فى كتابة أحلام مستغانمى، فإن تمثيلات الجسد فى مجملها تكشف أن عمليات الانفصال والتمايز لا تزال فى تلك اللحظة الحرجة والمتوترة والعنيفة التى تشوه جسد الفرد، المذكر أو المؤنث، مثلما تشوه جسد المجتمع وجسد الثقافة، وكأن حروب التمثيلات الخطابية، الأدبية وغيرها، هى الامتداد الحقيقى والمجازى لحروب الواقع التى تغذيها المصالح الراهنة وتبررها الذاكرة التاريخية القصيرة والطويلة. فالفضاء وسكانه مسكونون بأسماء وأرواح وحكايات الآباء والأسلاف من «سى الطاهر» إلى «طارق بن زياد»، ومن «ابن باديس» إلى «سيدى محمد الغراب»، وسلطاتهم هى ما يؤسس للذاكرة الثقافية الجماعية التى تهيمن على المصائر والعلاقات، خصوصاً فى مثل هذه الوضعيات المتأزمة بأكثر من معنى والمأساوية فى أكثر من مستوى، كما لاحظنا من قبل. وبرغم أن هذه الذاكرة هى ذاكرة رجال فى المقام الأول، وأن المرأة - جسداً وكينونة وهوية - هى الأكثر معاناة وغياباً، فإن هذه المعاناة مسكوت عنها أو مؤجلة مثلها مثل مشاريع ذلك «الحب القادم» الذى تتحدث عنه قصائد شاعر فلسطينى هو ذاته منشغل عن معاناته الفردية بمعاناة جماعية تهدد كل شئ. من هنا، لا غرابة أن تكون لعبة كتابتها هى ذاتها محاولة للنسيان والتذكر وممارسة للقتل الرمزى لصورة وسلطة «الرجل»، سواء كان «الأب» أو «الحبيب»، وللاحتفال بهذه الصورة تحديداً وكأن الذات الكاتبة تكتب من النقطة وفى اللحظة الحرجة التى تتلاقى وتتقاطع عندها

كل التوترات المأساوية، ولا أمل في الخلاص إلا بالفن وفي مجاله.

إننا لا نكاد نعثر في سياق الرواية العربية على تجربة في عمق وشمولية و«خصوصية» تجربة الكتابة عند الكوني؛ هذه التجربة التي تبدو من الغرابة كأنها قادمة من فضاءات وزمنية - مكانية جديدة ومختلفة عن فضاءات الثقافة العربية، رغم أنها هي ذاتها ربما تذكرنا بأن ثقافتنا العربية «ثقافة صحراء» في جذورها، وبأن هذا الجسد الأسطوري الخرافي هو الجسد الأكثر انتشاراً في بيئاتنا الشعبية إلى الآن. ربما نجد في بعض كتابات يحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وإميل حبيبي والطيب صالح حواراً خلاقًا مع هذه البيئات تحديداً، لكن كتابة الكوني تظل متفردة بسعة الرؤية وشموليتها الإنسانية، كما أشرنا إليه من قبل[٣٨].

أما رواية أحلام مستغانمي فلاشك أنها لا أكثر من عينة، متميزة حقًا في المستوى الجمالي، لتلك الكتابات المنبثقة عن ذلك المغرب الممزق، أو ذلك المغرب المزدوج - المتعدد كما يسميه الخطيبي، الذي لا يزال يعبر عن عذاباته وأحلامه بأكثر من لغة. ولعل إشكاله العام لا يتمثل في ازدواجية أو تعددية لغته وثقافته وذاكرته بقدر ما يكمن في عجز نخبه المتنفذة عن تحويل هذه المكونات إلى عناصر متصالحة متحاورة مع ذاتها، وآخرها بعيداً عن سطوة الماضي القريب أو البعيد. إننا لا نجد في هذه الرواية إلحاحًا قوياً على الحضور الإيجابي للمرأة من حيث هي جسد وكينونة وهوية مختلفة، مثلما نجده في بعض الروايات التي كتبها «رجال» أمثال «رشيد بو جدرة» أو «الطاهر بن جلون» على سبيل المثال. لكن غيابها أو تغييبها من المشهد هو ذاته من أقوى الشواهد على خرابه وتشوهه كما تشهد به هذه الكتابة التي تسعى إلى تحويله إلى مشهد خراب جميل.. كأن الكاتبة، كأية ذات فردية خلاقة، لا تحسن أفضل من الحلم وتشكيله لتتسامى على مشاهد الخراب والعنف العام وعلى معاناتها الخاص بوصفها امرأة في مثل هذا المشهد الخرب المرعب.

كذلك رواية صنع الله إبراهيم ليست سوى عينة أخرى من الكتابة الروائية العربية التي تتمحور حول عنف السلطة الذي اتخذ أشكالاً مرعبة حقًا، كسحل الأجساد وتذويبها بالأحماض الحارقة وضربها حتى الموت. وغير ذلك مما تحكيه هذه الرواية وروايات أخرى لعبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني وشريف حتاتة ولكثيرين من الكتاب الموزعين بين المنافي أو بين فضاءات التوتر والعنف من «الجحيم إلى الخليج» ومن «المحيط إلى الجحيم»، كما تعبر عنه تلك الصيغة الشعرية الشهيرة لمحمود درويش[٣٩].

من هذا المنظور، نعتقد أن هذه الروايات في مجملها ليست سوى عينة من خطاب تلك النخب الواعية بذاتها وعالمها والساعية إلى ممارسة حق وحرية التصرف بطاقاتها ومصائرها، نتيجة هذا الوعي الحديث، تحديداً، لكنها لا تزال أقلية محدودة الأثر والتأثير حتى في عصر ثورة الاتصالات وتفجر الصور والمعلومات أو عصر ثورة الجسد وحقوق الإنسان الفرد والمواطن. والأكثر مأسوية من هذه الوضعية «الأقلية» أن هذه النخبة محاصرة ومهددة في جسدها وإبداعها ومعرفتها سواء من قبل الجسد الجماعي التقليدي القلق من حداثة لا يعرف منها إلا صورها، أو من قبل السلطات الرسمية التي تمارس القمع، الإخضاع، وفق آخر التقنيات وأحدث الأساليب؛ ومن هنا تمزق وعيها وشقائه.

(٨) خاتمة وتساؤلات:

لاشك أن الناظم المشترك لكل هذه الكتابات وأجسادها يتمثل في هذا البعد الدلالي المأسوي الذي يتخذ في كل نموذج مظاهر خاصة خصوصية مبرراته وأسبابه في الكتابة وفي الفضاء الذي تحيل إليه وتحاوره وتحاول إعادة تشكيل صوره وعلاماته من هذا المنظور التراچيدي تحديداً. وإذا كنا لا نجد في أي من هذه النماذج خطابات أدبية - فلسفية معمقة عن الجسد الجميل والجسد السعيد والجسد المرح الساخر - كما في كتابات تورنييه وتوماس مان وكونديرا، على سبيل التمثيل لا الحصر - فما ذلك في اعتقادنا إلا لهيمنة هذا البعد التراچيدي على ثقافة كاملة للتصدعات والانكسارات العنيفة وهي تتحول من تقليديتها إلى حداثة العصر الكوني الراهن. في مثل هذه الوضعية التاريخية - الحضارية لابد أن يطال التصدع والانكسار كل

ذات وكل جسد، بدءاً من ذلك الراعى البدوى المنعزل فى صحراء الجغرافيا وصحراء التاريخ، وانتهاء بذلك المثقف المناضل الذى يعانى شقاء العيش فى المنفى محاولاً إنقاذ ما تبقى له من طاقات الحياة وطاقات الإبداع.

فضغوط الحداثة لا تزداد على المجتمع حتى يتحول أغلب أفراده إلى الماضى الذى يشكل الملجأ الأمثل من حداثة صادمة، وتزداد غرابة وتوحشاً؛ إذ تتحول إلى أداة مراقبة وقمع فى يد السلطة بمختلف أشكالها وتسمياتها. أما تلك التصورات الشعرية ـ الميثولوجية التى تؤثث ذاكرة ثقافية كاملة، فقد تحقق بعض العزاء وبعض الراحة وبعض الخلاص، لكنها تظل دليل نكوص إلى تلك الوضعيات العتيقة التى يكون فيها للجسد الغائب والميت والمتخيل تلك الهيمنة على الجسد الحاضر والحى والمرئى ـ الواقعى. وتبلغ الدلالة المأساوية ذروتها حين يتعلق الأمر بجسد المرأة الذى تكشف تمثيلاته كيف يتحول جسد ـ بيت الكائن إلى فضاء مزين ومزخرف من الخارج لكنه يبقى من الداخل فضاءً خرباً مسكوناً بأرواح الأسلاف التى تحتله ولا تبتعد عنه إلا لتراقب ملابسه وطعامه وشرابه وكلماته وعلاقاته، مرة تعده بالنعيم المقيم لأنه استسلم وخضع ومرات تهدده بالعذاب العاجل والآجل لأنه عصى وتمرد ورفض وغامر باتجاه حريته!.

لقد لاحظنا أن هذه الكتابات تشير، مثلها مثل إنجازات إبداعية ومعرفية أخرى، إلى عنف التحولات وتشارك فى تأويل انعكاساتها من ذلك المنظور التراجيدى الذى قد يدفع بالذات الكاتبة إلى تبرير المزيد من أشكال العقوق والتمرد والتضحية، مثلما قد يدفع بها إلى تبرير المزيد من أشكال الهروب إلى الماضى والاحتماء برموز الذاكرة الجماعية، خصوصاً فى سياق مواجهة الآخر وحداثته.

لكن المؤكد أنها تتجاوز أى تبرير بما أنها إنجازات إبداعية خلاقة ستبقى دالاً جماليًا يدل على وجاهة ـ وجدوى ـ البحث عن خلاص ما. عن خلاص لا يسمى، مثله ذلك الحلم ـ الجسد الحيوى الذى يسر الوجود ويحرر الطاقة ويغذى الإبداع لتستمر إرادة الحياة فى الحياة ذاتها. فعلى الرغم من أن الذات الكاتبة تكتب عن مشاهد الخراب والعنف وهى تتوقع فى أية لحظة أن تقع ضحية لبحثها وحلمها وكتابتها، فإنها تظل تتمسك بهذا الحلم/ الجسد وتغوينا به وكأنه حلمنا ـ جسدنا المشترك. نعم.. من لا يقلق من أحلامه ومن كلامه ومن كتابته ومن جسده على جسده؟! لكن من يطيق حياة أو موتاً دون حكايات جميلة تحتفل بهذا الجسد الإنسانى الواحد المتعدد المرهف، الهش والجميل تحديداً؟ ثم هل هناك أجمل من حكاية الذات الخاصة عن جسدها الخاص؟!

وقبل أن نقف فى موقف التساؤل هذا. نؤكد ـ مجدداً ـ على أن هذا البحث النقدى يظل ناقصاً وأولياً بحكم محدودية المجال النصى، وبحكم الاتساع المفرط فى ميدان بحث جديد معتم وإشكالى لايزال ينتظر جهود «وتضحيات» الباحثين والباحثات، ومن مختلف التخصصات فى العلوم الإنسانية، لتقصيه كما ينبغى.

هوامش وملاحظات:

(١) **نزيف الحجر**، دار التنوير، ط ٣، بيروت، ١٩٩٢.
ـ **ذاكرة الجسد**، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.
ـ **نجمة أغسطس**، دار الثقافة الجديدة، ط ٢، القاهرة ١٩٧٦.

(٢) كثيرة جداً الكتابات فى اللغات الأجنبية عن الجسد كما يمكن للعلوم الإنسانية أن تقاربه وتتفهمه، ونكتفى ـ هنا ـ بالإشارة إلى كتاب: دافيد لوبروتون **أنثروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة محمد صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٤١٣/ ١٩٩٣. أما فى اللغة العربية فهذا النمط من الكتابات نادر أو غير موجود، وهذا دليل على أن وعينا بالجسد لايزال فى بداياته الملتبسة.

(٣) يقول لوبروتون «إن اكتشاف الجسد كمفهوم يتضمن تغيراً فى وضع الإنسان» انظر **انثروبولوجيا الجسد**، ص ٧٥.

(٤) لاشك أن هذه الملاحظة تنسجم مع ما ورده فى الملاحظة الأولى لأن كل الكتابات عن هذا الجسد الأنثوى ترد فى سياق «حركة تحرير المرأة» أو «النقد النسوى» أو «نقد الإيديولوجيا الأبوية» فى الثقافة العربية وبالتالى، فإنها ذات أهمية محدودة بالنسبة إلينا فى

المقاربة الراهنة. انظر على سبيل المثال لا الحصر:

جورج طرابيشي، **شرق وغرب رجولة وأنوثة**، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.

عبد الله الغذامي، **المرأة واللغة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٥.

مجموعة من الباحثات والباحثين، **الجسد الأنثوي**، سلسلة «مقاربات»، الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩١.

(٥) لاشك أن **مدن الملح** متميزة في سياق تجربة عبد الرحمن منيف لكن أختها الكبرى تتمثل في نزعة الاختزال والتبسيط لعالم الصحراء وتحولاته نتيجة الموقف الإيديولوجي المسبق تحديداً للكاتب.

(٦) تهدي الكاتبة كتابتها أيضاً إلى روح أبيها الذي لم يحسن القراءة بالعربية أملاً في أن يجد «هناك» من يقرأها له، خصوصاً وأنها روايته بمعنى ما كما تقول الكاتبة في الإهداء (ص ٥)، وهذا الإهداء يكشف كم هي حاضرة إشكالية الآخر الفرنسي حتى بعد رحيله.

(٧) لعل **ثلاثية** نجيب محفوظ تمثل ذروة هذه الرواية القاهرية، لكن كتابات يحي حقي وإحسان عبد القدوس وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني وغيرهم هي جزء من هذه الرواية العامة. فيما يخص التحولات في المستوى الفكري انظر: ألبرت حوراني، **تاريخ الفكر العربي في عصر النهضة**.

(٨) M. Tournier, **La Goutte d'or** Gallimard, Paris: 1985

(٩) انظر النص الملحق بمتن الرواية أعلاه (ص٢٦١)، حيث يعبر الكاتب عن إعجابه الشديد بالصحراء والثقافة الإسلامية والخط العربي، أما ما كتبه جيل ديلوز عنه فهو ملحق بروايته المعروفة **جمعة أو تخوم المحيط الهادي**، وكلا الروايتين لم تترجما إلى العربية، فيما أعلم، رغم أهميتها القصوى من هذا المنظور.

(١٠) انظر مقالة إدوارد سعيد تأملات في المنفى، مجلة **الكرمل**، العدد ١٢، ١٩٨٣، ص ١٧، وهي من أعمق ما كتب عن أدب المنفى بشكل عام.

(١١) حينما نراجع مجموعته القصصية **الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية** سنلاحظ أن كل الروايات اللاحقة التي كتبها الكوني لا أكثر من تنمية للثيمات والحكايات ذاتها، ولعل هذا مصدر الإحساس بالتكرارية، وربما بالتشبع الجمالي، بعد قراءة عدد من هذه الروايات، ورغم تميزها الشكلي وعمقها وشموليتها الدلالية للدهشة والإعجاب حقاً.

(١٢) هذه النصوص مأخوذة من الكتب المقدسة وكتابات النفري وهيرودوت وسوفوكليس وأوفيدوس وهنري لوت، وفي المتن إشارات صريحة إلى «الزن» وغيرها من الفلسفات الشرق ـ آسيوية مما يدل على سعة رؤية الكاتب وعمقها.

(١٣) رغم أهمية البعد الصوفي في كل كتابات الكوني، كما تلح عليه فريال جبوري غزول في إحدى دراساتها عن هذه الرواية وروايات مغاربية أخرى، فإن هذه الكتابة الماكرة كثيراً ما تكشف عن التصورات الميتافيزيقية المهيمنة في سطح النص فحسب، ولعل مفاهيم «الواقعية السحرية» أو «الغرائبية» هو الأكثر ملاءمة لهذه الكتابة.

(١٤) هناك إلحاح واضح على عمق الجذر التراجيدي في الحياة الإنسانية، وفي المرجعيات الدينية كما في المرجعيات الخرافية السابقة عليها، لكن الكاتب يرى فيه جزءاً من شروط الوعي بالحياة، ولذا فهو ليس سلبياً بالضرورة كما يكشفه هذا النص ذاته في نهاياته.

(١٥) تمثل شخصية الأمريكي جون باركر الحداثة التقنية لكن الكاتب يحرص على عدم اختزالها وتنميطها، ولذا كشف عن تعلقها بالفلسفات الشرقية وبالتصوف الإسلامي تحديداً.

(١٦) لعل روايات الكوني من أكثر لروايات العربية تذكيراً بتلك الروايات الحوارية «الناقصة» أو «المفتوحة» أو «غير المكتملة» التي يرى باختين أن روايات دستويفسكي خير ما يمثلها. انظر : **شعرية دستويفسكي** ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، (ص ٤٤) وما بعدها.

(١٧) مفهوم «الكاتب المتخيل» هنا يختلف عن مفهوم «المؤلف الضمني» لأنه مما يصرح به ضمن لعبة الكتابة، ولعله يستحق دراسة نظرية خاصة لأنه موجود في العديد من الروايات منذ **دون كيخوته إلى ذاكرة الجسد**!

(١٨) هذا ما يدل عليه قول الطبيب لخالد «قد لا تحتاج بعد اليوم» (ص ٦١) لكن الكتابة تكشف أن جرح هذه الشخصية أعمق وأخطر مما يفكر فيه هذا الطبيب «الأجنبي»!

(١٩) يتكرر الإحاح على إعجاب الكاتبة بشخصية زوربا في كتابه كازانتزاكي وفي الفيلم السينمائي الشهير، وفي المقطوعة الموسيقية عن هذه الشخصية التي تجمع بين الوعي بتراجيدية العلم والإحساس بعبثية والقدرة على السخرية منه. (انظر مثلاً ص ٣٩٣ من الرواية).

(٢٠) في **المرأة واللغة**، مرجع سابق، لا يصرح الناقد بهذه المرجعية، إما لأنها أوضح من أن يصرح بها وإما لأنه لم يحب التصريح بها لأسباب تداولية ورقابية كما ألمحنا إليه في قراءة خاصة.

(٢١) **أنثروبولوچيا الجسد**.. ص ٦٦ وما بعدها.

(٢٢) **أنثروبولوچيا الجسد**.. ص ٤٩.

(٢٣) R. Barthes, :Le Corps Encore, **Critique**, Paris: no, 423--424, 1982, p. 653

(٢٤) يتكرر مشهد «الصدمة» لاكتشاف الجسد العاري، صورة كان أو حقيقة، في الكثير من الروايات العربية التي تحكي قصة رحلة بالغرب كما حاولنا تحليله في أطروحتنا بعنوان: **صورة الغرب في الرواية العربية** بالفرنسية، غير مطبوعة، انظر خاصة ص ٣٤٣ وما بعدها (نوقشت عام ١٩٨٩، بقسم الأدب العام والمقارن، السوربون الجديدة ـ باريس الثالثة).

(٢٥) نجاة الرازى، **الجسد الأنثوى المرأة العلاقة بالجسد**، ص ٣٣ وما بعدها، حيث تصف الباحثة عملية «التثقيف» هذه بأنه «شكل من أشكال القمع النفسى» الذى يوهم المرأة لاحقًا بأنه «لاحق لها فى الجنس» أصلاً.

(٢٦) نعتقد أن الكبت العنيف لجسد المرأة هو من بين أسباب التحلل فى العديد من البيئات المدينية الحديثة، وكأنه شكل من أشكال الانتقام بالجسد الخاص من «الجسد العام» رغم أنه يظل انحلالاً وليس «حرية» بالمعنى الإيجابى لمفهوم الحرية.

(٢٧) **المرأة والعلاقة بالجسد**، حيث تقول إحدى الفتيات: «الحمد لله أن العلم أتانا بالحل فالعذرية الاصطناعية أصبحت فى متناول كل الفتيات» (ص ٤٤).

(٢٨) نعتقد أن التركيز على البعد المزدوج لهذا الاختزال السلبى مما يخفف من رد الفعل «الذكورى» فضلاً عن كونه الأقرب إلى الطرح العلمى الأعمق والأكثر إقناعًا من الطرح الإيديولوجى.. النسوى حصراً.

(٢٩) لعل قصص يوسف إدريس من أقوى ما يعبر عن هذه النزعة إلى تحرر الجسد الفردى وقصص إحسان عبد القدوس من أكثر شفافية، أما «الرقص الشرقى» فهو الأكثر «مباشرة» فى التعبير عن هذه سواء تم فى الظاهر والعلن، أو فى سرية فضاءات الحياة الخاصة.

(٣٠) فى هذه الرواية كما فى رواياته يحرص صنع الله إبراهيم على التوثيق، كأن الكتابة الروائية كتابة معرفية فى جزء منها.

(٣١) هذه الجماعة السياسية تنتمى إلى الحزب الشيوعى، لكن الكتابة عن معاناة السجناء من كل الفئات والأعمار (انظر مثلاً ص ٥٤).

(٣٢) الرواية، ص ٢٨٦ ـ ٢٨٧.

(٣٣) إننا هنا أمام تلك الرؤية الجمالية الدنيوية أو الواقعية التى بدأت تهيمن على الفنون والثقافة فى أوروبا منذ بدايات عصر النهضة ما يشير إليه لوبرتون ورولان بارت وغيرهما.

(٣٤) **Critique**. p 654.

(٣٥) توفيق صويلحى، **الوعى الجسدى لدى نيتشه**، الحياة الثقافية، السنة ٢٢، العدد ٨٦، يونيو ١٩٩٧، ص ٣٥.

(٣٦) العبارة بين الأقواس من عنوان مجموعة قصص قصيرة للكونى، وهو قد اقتبسها من رواية روبرت موزيل الشهيرة: **الإنسان بدون خصال**، المجموعة صادرة عن دار التنوير بيروت ١٩٩٢.

(٣٧) نعتقد أن رأى لوبروتون هذا لا ينطوى على حكم قيمى مطلق على جسد الحداثة وإن تضمن نقداً مشروعًا لمظاهر استلابه وتشيؤ فى السياق الثقافى «الرأسمالى ـ الاستهلاكى» تحديداً..

(٣٨) لاشك أن كتابات هؤلاء الكتاب من أجل النصوص السردية العربية الحديثة، وبالتالى فإن رأينا هذا يظل رأيًا خاصًا تبرره هذه القراءة فحسب.

(٣٩) هذا النمط من الروايات أصبح يشكل تياراً مهمًا فى الرواية العربية يسميه البعض «رواية السجن السياسى»، وقد عرضت له الكثير من الكتابات النقدية التى يضيق المجال عن ذكرها. انظر عن **نجمة أغسطس** تحديداً، محمود أمين العالم، **ثلاثية الرفض والهزيمة**، دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٨٥م.



الرؤية المأساوية فى الرواية العراقية المحاصرة

على عباس علوان*

ـ ١ ـ

يتساءل المثقف العربى عن هذا الذى يحدث للإنسان العراقى وسط هذه الكارثة المأساوية المستمرة التى يعيشها هذا الإنسان منذ عام ١٩٩٠ إلى الآن؛ محاصر من كل الجهات، يتآكله الجوع والرعب والموت ويسحقه الظلم بكل أنواعه، ويدمره العذاب اليومى الدائم وهو يرى قوافل الموت وشواخص الجريمة المستمرة على كل الأصعدة فى حياته. وسط هذا الركام الهائل من الآلام الإنسانية، يتساءل المثقف البعيد عن التراجيديا العراقية:

كيف استطاع الروائى العراقى، وهو يعيش مأساته، أن يقدم نتاجه الفنى؟ وما الرؤية التى ينطلق منها لمعاينة هذا العالم والنظر إليه؟ وكيف تعامل مع هذا الواقع المشوه المرير؟

* جامعة بغداد، العراق.

وكيف قدم شخصياته الروائية وهو يرسمها ويحركها على الورق فى لعبة الكتابة؟

وإذا ما افترضنا فى الأساس أن الفنان هو شاهد عصره الأمين وهو يقف على نهايات القرن العشرين، وهى فرضية صحيحة: فإن الروائى العراقى، فى سنوات الكارثة، قد ارتطم هو ووعيه وخياله، بهذا الوجود ومفردات هذا العالم المرعب الذى نراه. وفى هذا الارتطام كان يحاول أن يجيب عن أسئلة كثيرة جداً تحاصره وترهقه وهو يتحرك بتحرك هذا الواقع المعيش. هذا الفنان المتسلح بحدة الوعى والشعور العالى بالمسؤولية الجماعية قبل المسؤولية الفردية.

وإذا كان الفنان والراوية الشعبى القديم استطاع أن يخلق حكاياته وأساطيره ورموزه ويطمئن إليها وإلى الإجابات التى قدمتها من خلال شخصياته البطولية والإلهية ويسعد بتلك الإجابات التى قدمتها له تلك الأساطير وكل الميثولوجيا القديمة؛ فهل يقتنع الفنان العراقى، فى هذه المرحلة، بهذه السذاجة والبساطة وهو يشكل رؤيته لهذا العالم المعقد

الغريب؟ ومن ثم الاطمئنان وهو يصور واقعه وشخصياته الروائية التي تمتلك هي الأخرى رؤيته المضمرة لهذا العالم؟

إن مصطلح «الشخصية» يختلف اختلافا كبيرا في مجالات المسرح، وعلم النفس، والأدب؛ إذ إن كلمة الشخصية هي ترجمة للكلمة اللاتينية Persona وكانت تعني «القناع» الذي يرتديه الممثلون اليونان في احتفالاتهم وتمثيلياتهم لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية [1]، وعن هذا المصطلح جاء المصطلح الإنجليزي Personality دالا على الشخصية. لكن مصطلح Persona صار يعني مصطلحا أدبيا بمعنى (القناع الأدبي)؛ أي صار في النقد الروائي يدل على الذات الفاعلة داخل العمل الأدبي، فتتخذ هذه «الذات» أوجها متعددة ربما كان الروائي نفسه أحد تلك الأوجه [2].

أما علماء النفس فقد ذهبوا مذاهب شتى وهم يحاولون تحديد «مفهوم» الشخصية وأنماطها ومظاهرها وسلوكها وحركتها الفردية والجماعية وقسماتها الجسدية والنفسية وعقدها وطرق تفكيرها واستجاباتها للدوافع والغرائز وردود أفعالها تجاه الأحداث والمحفزات والأخطار [3]، لكن المهم في الدراسات الأدبية أنها اتجهت لرصد الشخصية من زوايا ثلاث:

الأولى - الشخصية من الخارج ويركز الاهتمام على الجانب الفسيولوجي متضمنا الكيان المادي وجسد الشخصية ومظهرها العام وسلوكها المرئي.

الثانية - الشخصية من الداخل ويركز الاهتمام على الجانب النفسي وما يرافقه من مشاعر وعواطف وأحاسيس واتجاهات تفكير يقودها إلى السلوك الخارجي.

الثالثة - الشخصية في وسطها الاجتماعي وحركتها داخل هذا الوسط ومدى فاعليتها أو خمولها والكيفية التي يحدث فيها انحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتها في الحياة من تجاربها المتعددة. وباختصار شديد، فقد اهتم النقد الأدبي بعالمها الخارجي وعالمها الداخلي وحركتها السلوكية في الحياة.

وإذ يهتم النقد الأدبي بالشخصية في الرواية بسبب أنها تكشف عن حقيقة كامنة في دواخل الروائي الفنان ذاته، أي بما هي محاولة في معرفة الذات من خلال الآخرين. ولما كان الروائي هو الأقدر على هتك الحجب في شخصياته الروائية وعنها، فإن ذلك يعرفنا بحقيقة أنفسنا وحقيقة من نعايش وماذا نعايش؛ لأن الشخصية القصصية قد تتكون من مجموعة من الشخصيات الحقيقية التي يصادفها الروائي في الحياة، ولذلك فهي جزء من الروائي نفسه [4].

ولسنا في معرض الحديث عن أهمية الشخصية في البناء الروائي من حيث تلاحمها العضوي بسائر عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث وطرق سرد مختلفة ومدى قدرتها على تكثيف الإحساس بتلك العناصر، وإنما يهمنا أن نتحدث قبل كل هذا عن كونها الأداة الفاعلة لرؤية العالم وبوصفها نموذجاً فنياً ممثلاً للعقل الجمعي للجماعة التي ينتمي إليها الفنان ويعبر من خلالها عن رؤيته للعالم، وهذا الفنان هو أيضاً نموذج متقدم جداً لإدراك الكون والوجود.

وتكاد تكون الرواية العالمية بأشكالها التاريخية والنقدية والواقعية وحتى النفسية تؤكد أهمية الشخصية في البناء الروائي وتضعها في مقدمة اهتماماتها، بل تكاد بعض الروايات أن تشكل مايسمى برواية الشخصية [5]. وحتى جماعة «الرواية الجديدة» أمثال آلان روب جرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور وكلود سيمون الذين جعلوا الشخصية تساوي صفراً أو هي في عصر التكنولوجيا مجرد رقم إزاء الآلة الحمقاء التي استعبدت الإنسان وحولته إلى أداة، هذا الإنكار للشخصية ودورها عند هؤلاء الكتاب ينطلق من دوافعهم التي تقرر أهميتها في الرواية، فهم يعترفون ضمناً لا تصريحاً بأهميتها حين يجدونها أداة لكشف قيم العصر الذي أصبح فيه الإنسان مجرد رقم في خضم الحياة [6].

وإذا كان د. هـ. لورنس هو الذي قال قديماً «... وأنت لاتستطيع أن تخلق رواية من غير كائنات بشرية» [7]، فإن لوسيان جولدمان قد أكد من جديد «بأن اختفاء الشخصية في الرواية يشكل على هذا النحو «نظيراً صارماً» لاختفاء دور الفرد في وظافة المجتمع الرأسمالي القائم على

التنظيم» [٨]، لكن المهم فى ذلك ما يحاوله الروائى نفسه حين يؤكد الشخصية أو يمحوها، أن لايبدو فردياً ذاتياً كما وضعه إدكارا درايدن بقوله:

> الروائى فى القرن العشرين أنانى جداً، مأخوذ بكبرياء زائفة، وإن على الروائى أن يجد طريقاً للتخلص من (الذاتية)... وأن يتعلم كيف يحول رؤياه الشخصية إلى ماهو عام [٩].

ومن المؤكد أن الشخصية فى الرواية «لاتنمو إلا من وحدات المعنى، إنها تصنع من الجمل التى تنطقها هى أو التى ينطقها الآخرون عنها» [١٠].

وبمعنى من المعانى، فإن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية، ولاهو بلاغات دينية أو أوامر إرشادية وعظيمة أو تفكير ذهنى فلسفى صرف، إنما العمل الفنى هو نوع من «الوهم» و «لعبة» على الورق يصنعها الخيال الخلاق يتغير فيه العالم من خلال اللغة واللون والصوت[١١]. ويختلف دور الشخصية فى العمل الروائى بحسب رؤية كل مبدع للعالم والوجود وانطلاقاً من إيديولوجية يعتقدها ويطمئن إليها؛ وبالتالى فهى تنعكس بشكل من الأشكال فى صورة هذا الإنسان الذى يتحدث عنه ويحركها ويخلقه فى الشخصية التى يراها ممثلة لكل ذلك. لكن هذه الشخصية التى تمثل «الرؤية» ليست إلاجزءاً من أجزاء البناء الروائى كله، ترتبط بجملة علاقات إنسانية ووظيفية مع بقية العناصر الأخرى التى تكون علاقاتها بها علاقات عضوية وليست علاقات ميكانيكية.

ـ ٢ ـ

خلال السنوات السبع الماضية ١٩٩٠ ـ ١٩٩٧ صدرت فى العراق مجموعة من الروايات يقارب عددها الثلاثين [١٢]، وقد يبدو هذا الكم ـ غير الهين ـ من الروايات مثيراً للاهتمام، وأن يعجب القارئ المتابع لهذه الإصدارات وهى تحاول أن تمثل شيئاً من الفن وشيئاً من الواقع وشيئاً من رؤية العالم؛ أقول «شيئاً» لأن «المأساة» فى حجمها ودرجتها ونوعيتها أكبر من أن يستطيع كاتب بمفرده، وفى عمل فنى واحد أن يقدمها روائياً بكل أبعادها وعمقها وبربريتها. ولذلك، عمد بعض الروائيين إلى اعتماد مشروع روائى مستمر يدور حول الموضوعة المتعددة الوجوه كالذى فعله عبد الخالق الركابى فى ثلاثيته (الراووق) و(حين يحلق الباشق) و (سابع أيام الخلق)، وكالذى يطرحه طه حامد الشبيب فى رباعيته (إنه الجراد)و (الأبجدية الأولى) و (مأتم الوعى) و (السماء فوقها الأرض) [١٣].

وحيث يجد الروائى نفسه محاصراً بحجم المأساة وديمومتها ووحشيتها، فإنه يهرب إلى الماضى البعيد عن الواقع الحالى، كالذى فعله محمد شاكر السبع فى روايته (المقطورة) حيث حاول رصد الواقع العراقى فنياً فى حركة السنوات التى مهدت وسبقت وعايشت ثورة العراق فى تموز ١٩٥٨. ولذلك، فإنه لم يستطع أن يصور الواقع المأساوى الحاضر إلا من خلال إدانته له جملة وتفصيلاً، وإدانة المرحلة التاريخية والسياسية السابقة التى صنعت هذا الواقع المعيش الآن. وكأن الكاتب يريد أن يقول للحاضرين جميعاً «ذوقوا ما صنعته أيديكم فى الماضى»، لذا فهو يختتم روايته بنوع من النبوءة الممهدة للواقع الآن. فهو يقول على لسان «نعيم» بطلها المركزى جملة خطيرة وأساسية يختتم بها رواية المقطورة كلها:

> رفع نظره إلى السماء. كانت غيوم بيضاء بحافات داكنة قد اشتعلت بضوء أحمر متوهج كالدم. كان نصف قرص الشمس تحت الأفق. قال ونظره مزروع فى الضوء الدامى للغيوم: كم من الزمن العصيب سيمر بنا [١٤].

ومر الزمن العصيب واستمر.. وقد تتخذ هذه الرؤية المأساوية شكلاً آخر من أشكال التعامل مع الواقع بماضيه البعيد أيضاً، وليس هذا الواقع المتحرك الآن كالذى جاءت عليه رواية مهدى عيسى الصقر (أشواق طائر الليل) التى كانت بعيدة عن هذه المرحلة، وكأنها تشكل السيرة الذاتية لمأساة الشاعر العراقى الكبير بدر شاكر السياب ومحنته فى هروبه وجوعه ومرضه. والسياب والروائى مهدى عيسى الصقر صديقان ينتميان إلى شريحة اجتماعية واحدة كونتها سنوات الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، وقد جمعتهما الماركسية والمذهب الإيديولوجى الواحد وما يمثلانه من ثقافة وفكر وانتماء إلى شريحة البرجوازية الصغيرة المثقفة. لكن

الصقر كان يريد أن يثير موضوعة «المثقف الهارب من الوطن» وهو مكره وقد هاجمته الكوارث والمحن والأمراض وفساد الحكم والشرطة:

ـ لماذا تركت وطنك؟

سألته وهى تجلس بجوار سريره.

ـ قلت شعراً لم يعجب رجال الملك فطاردونى.

ـ ماذا قلت؟

ـ الكلمات وحدها لم تكن تعنى الكثير، إنما الجو العام، حشود من الناس يعبرون عن غضبهم فى شوارع بغداد والمدن الأخرى، كنت تحسين السخط فى ذرات الغبار المتطايرة من تحت الأرجل!

رأت عينيه تومضان وهو يتذكر:

ـ كانت أياماً مليئة بالغضب وبالأحلام الكبيرة[١٥].

هذه هى الرؤية التى نفذ من خلالها الروائى ليصور حركة الماضى حين كان النضال ضد السلطة الملكية أمراً مشروعاً وبطولياً أيضاً! لكنه الآن صار «حلماً» من الأحلام.

أما الشاعر وشخصيته، فقد مثل «النهاية المأساوية الكاملة» بوصوله إلى الموت وهو فى أعلى درجات الوعى، وبذلك فقد انحل إشكال الغربة وكل مشاعر الألم والحزن والمرض:

وقفت تتأمل وجهه ذاهلة. لحظة طويلة ظلت واقفة تنظر إلى الوجه المستكين. بدا وجهه خالياً من أى تعبير عن الحزن والألم، بدا كأنه يبتسم، تنهدت بارتياح من أجله، إذ أصبح ـ أخيراً ـ محصنا ضد الأذى. لن يعذبه صدود امرأة بعد الآن وبوسعه أيضاً أن يعود إلى وطنه دون خوف[١٦].

بهذه الجملة يختتم الصقر روايته، فليس للمثقف إلا النهاية المأساوية «الموت» ليعود جسداً ميتاً إلى وطنه متخلصاً من عذاباته الداخلية وأذى العالم وعدوانيته. ولكن إما أن يحقق كامل فرديته وأحلامه وأشواقه أو أن يترك ذلك كله ليموت (إما الشئ كله أو لاشئ) كما يقرر جولدمان[١٧].

وهكذا يكشف الصقر عن (رؤية) جيله كاملة، هذا الجيل المحاصر الآن، وهو يحلم بنضاله القديم، ولايستطيع بذروة وعيه أن يقبل هذا الواقع، إنه يرفضه ويدينه؛ وبذلك فإن جيل مهدى عيسى الصقر وبدر شاكر السياب هو جيل البياتى وبلند الحيدرى وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلى، من خلال (أشواق طائر الليل)، إنما يمثل العقل الجمعى لهذا الجيل ولايكشف عن وعى فردى للكاتب بالضرورة. وهكذا أسقط مهدى عيسى الصقر تجربة الماضى على الحاضر فى محاولة تقديم الرؤية المأساوية للمثقف العراقى المغترب أو المحاصر.

أما ميسلون هادى فى روايتها القصيرة جداً (العالم ناقصاً واحد)، فقد تعمدت سحب الماضى ودمجه فى الحاضر مباشرة دون قطع أو ارتداد، فالعائلة المكونة من الأب والأم تفقد ابنها الطيار فى الحرب العراقية الإيرانية. لكن شكوكاً تحوم حول تحقق وفاة الابن، فالأوراق الرسمية التى عثر عليها الأب فوق القبر تؤكد اسم الطيار الابن، لكن الملابس العسكرية الموضوعة على القبر أيضاً كانت غير ملابسه التى اعتادها، كما أن تشابها مع طيار آخر «يقال إنه فى الأسر» فى الملامح والشكل والرتبة كانت كلها محفزات لبقاء (الأمل) فى أن يكون الأسير هو الابن وأن يكون الشهيد هو الآخر. وقد مرت سنوات ثلاث، وهاهى الأيام السوداء تعود، وأيام القصف المرعب لبغداد، كما كان فى تلك الحرب المأساوية حرب الخليج الأولى، تعود فى قصف حرب الخليج الثانية. وهاهى المأساة تتجدد فى عيون الأم والأب:

الرتبة نفسها.. العمر نفسه.. والشكل نفسه أيضا؟! ثم قال لها بصوت عال وهو يعيد الصورة:

ـ يرجع بالسلامة إن شاء الله.

ثم غادر الغرفة الباردة جدا على عجل ومضى إلى سيارته وهو يحس إحساسا غريبا وجارفا بأن

نمو الأحياء أخذ يتسارع أكثر فأكثر حتى أصبحوا جميعا أمواتا فى عينيه.. ثم تسارع أكثر حتى تساوى الجميع فى الموت ثم أكثر فأكثر حتى أردى بكل شئ إلى الفناء... وعندئذ أحس بأن انتزاع مزقة لحم من مملكة الأشلاء الأرضية هذه ليست شيئا بذى بال وأن تبادل المصائر لم يعد شيئاً ذا أهمية لأى من الاثنين (ابنه والطيار والشبيه الذى قيل إنه فى الأسر) وأن عليه أن لايعود إلى هذا البيت مرة أخرى ويطوى الموضوع بأكمله مرة أخيرة وإلى الأبد (١٨).

هذه مشاعر الأب، وهو يعيش فى حاضره استمرار المأساة، فقد ذهب الشهيد وانطوى الأمر، لكن المأساة تظل مأساة الناس والوطن تتجدد فى حرب جديدة وقصف جديد وخراب جديد:

ثلاثة وأربعون يوما من الغارات المتواصلة تبدو له الآن كأنها لم تحدث أو أنها قد حدثت ونسيها من شدة هولها أو أنها كانت ثلاثة وأربعين ليلة بنفس الهول والشدة فاختلطت عليه الليالى، ومع ذلك فعندما رفع زجاج النافذة بسبب الغبار ووقعت عيناه على عمال البناء وهم يقفون على الحافات الشاهقة التى نهضت من الخراب اختنق بذات الغصة التى خنقته صباح اليوم الأول من أيام الصيف... وبكى مرة أخرى... من الحزن فى المرة الأولى... ومن الحزن فى هذه المرة.. ومن القهر مرة أخرى.. وأخرى.. وأخرى. (١٩)

وقد يبدو المقطع الأخير فى الرواية باعثا على «الأمل» فى أن تنكشف حقيقة الموقف، وأن يعود الغائب من أهوال الحرب والأسر وأن يكون الأمر كله محض سوء فهم أو خطأ فى الأدلة أو فى الظروف، لكن ميسلون هادى تنهى آخر المقطع نهاية مروعة.. بالموت، النهاية المأساوية الكاملة، بالموت الذى ينتظر الجميع والقبر الذى فتح فمه فاغرا فى داخل الأب وفى أعماقه:

.. إذن، إذن لماذا افترض الرجل الذى سلم له سترة ابنه وبداخلها هويته وقرآنه وأوراقه بأنها تعود إلى الطيار الذى دفن وليس للطيار الآخر الذى أسر؟ وهكذا انبثق الخاطر فى رأى الأب من جديد.. وهكذا زلزلت هذه الفكرة كيانه مرة أخرى لتطبع لها موطئ قدم للأمل الحى الممكن.. هكذا انفتح القبر من جديد.. وسيظل هكذا فاغرا فمه فى رأس الأب إلى الأبد (٢٠).

بهذه الكلمات ينتهى النص، وبهذه الوسيلة يُسقط الروائى العراقى أحداث الماضى برؤيته المأساوية على الحاضر فتتطابق الرؤيتان، وبشكل حاسم ليس للأمل والحياة من جديد من بارقة أو إرهاص.

ـ ٣ ـ

وتتميز أربعة أعمال روائية عراقية فى هذه المرحلة عن بقية النصوص الأخرى بسمات أكثر فنية وأبرع فى المعمار واللغة والبناء الروائى، وأشمل فى التنازل للواقع العراقى المتحرك وسط فوضى الحرب والموت والدمار.

استطاع عبد الخالق الركابى فى روايته المثيرة للجدل (سابع أيام الخلق) أن يبنى نصا ذكيا وحاذقا حين أقام مجموعة من التوازيات بين «الماضى والحاضر» وبين «مدينة الأسلاف والمدينة الحاضرة» وبين «عالم الباطن وعالم الظاهر» وبين «العلم الصلد والباطن الصوفى الحدسى» وبين «المؤرخ والروائى».

وكلها تشكل قضية السيد نور الذى اختفى بطريقة غريبة حين دخل كوخه ولم يخرج منه بعد ذلك ومعه النص الأصلى (للسيرة المطلقية) التى هى الأساس الذى تقوم عليه الأحداث. تلك السيرة التى وجدت مسجلة فى مخطوطات مبعثرة بين الناس، ولكنها مشوهة ومحرقة وناقصة، إلا أن هذه السيرة المطلقية كانت تروى على لسان الرواة الذين راحوا يضيفون إليها ويكشفون للناس عن أحداث أخفاها التاريخ الرسمى المعروف لعشيرة البواشق عن عامة الناس فى مدينة الأسلاف وهؤلاء الرواة هم «عبد الله البصير» و «مدلول القيم» و «عذيب العاشق» و «السيد نور» و «ذاكر القيم»

وأخيراً «شبيب طاهر الغياث» الذى تبدأ به الرواية وبحركته الدائبة للحصول على النص الأصلى للسيرة المطلقية، والذى يتحد صوته فى أحيان كثيرة مع صوت المؤلف أحيانا والروائى أحياناً أخرى.

ومن الواضح تماما أن «الرؤية الصوفية» هى التى سيطرت على عالم النص شكلا ومضمونا. فعلى مستوى الشكل، فإن المؤلف قد أقام بناء النص على سبعة أقسام سمى كل قسم من هذه الأقسام بحرف من حروف كلمة واحدة هى كلمة «الرحمن»، وهى طريقة خاصة بفهم الحروف ودلالاتها ورموزها عند المتصوفة، ثم سمى كل قسم كتاب الكتب، فالقسم الأول سماه «كتاب الكتب حرف الألف ـ إشراق الأسماء»، وجاء القسم الثانى «كتاب الكتب ـ سفر اللام ـ كتاب الآنية»، والثالث «سفر الراء ـ إشراق الصفات»، ثم «سفر الحاء ـ كتاب الهوية»، ثم «إشراق الذات» ثم «كتاب الأحدية»، وأخيرا القسم السابع سماه «كتاب الكتب ـ سفر النون» ولم يعطه اسما محددا وتركه ورقة بيضاء لاكتابة فيها، وهو آخر صفحة فى الرواية، وبذلك ترك مجال «التأويل» مفتوحا لإعادة التاريخ وسرد السيرة المطلقية من جديد، تلك السيرة التى انتهت بالبطل التاريخى «مطلق» الغائب ـ الحاضر دائما على ألسنة الرواة مع أنغام الربابة فى المجالس والمقاهى والتجمعات، حيث اختفى بشكل غريب، مع ما حدث فى «ديرة الهشيمة» من مذبحة رهيبة حين دكت القرية وبيت مطلق بالمدفعية التى أحاط بها المحتلون القرية وقتلوا كل الرجال الذين صمدوا صمودا بطوليا خارقا، دون أن يستسلموا لإرادة الغرباء الذين جاءوا يحكمون الوطن بأدواتهم وصنائعهم ويسرقون خيرات الأرض وجهود أصحابها.

وبذلك ظلت عشيرة «البواشق» رمزاً للتحدى فى وجه الغرباء الأجانب ، وكان مطلق رمزاً للتأثر، وما حدث فى «دكة المدفع» هو السر فى تداول الناس للسيرة المطلقية وإعجابهم الشديد بها. وقد تدخل صوت الراوى العليم مباشرة فى آخر مقطع من النص ليخاطب البطل «مطلق» وهو مسجى ينزف دماءه وروحه فى اللحظات الأخيرة:

«يامطلق»: وهكذا بقيت بندقيتك وحدها تواصل الرمى فى اتجاه الغرب، مستوفية ثمن الدم الغالى قطرة.. قطرة، حتى إذا ما أحالت القذائف القلعة كلها إلى ركام سال دمك بدوره ليمتزج بدماء من سبقوك. ولولا رائحة «الخضيرة» لكان من المحال على النابشين بفؤوسهم فى مابعد الاهتداء إلى بقايا جسده مختلطة بأحجار المفتول الذى شيدته يوما أملا فى أن تحمى به نفسك وذريتك مما خبأ القدر لك من كوارث، ولكن... هيهات... هيهات... فها هو آخرك وقد رجع إلى أولك ليكون كما كان قبل أن يكون، وبذلك آن لى أن أطوى آخر صفحة على اسمك، تاركا لمن سيأتى بعد أجيال وأجيال مهمة تأويل ما بين المبدأ والمعاد، إذ إنه أولنا فى السطور وآخرنا فى الظهور [٢١].

وهكذا أقفل عبدالخالق الركابى الرؤية كلها بالموت والعودة إلى التراب. وإذا كان هذا الموت بطوليا مشرفا، فإن نبض الحكمة الصوفية يأخذ مداه فى الخروج من «مرقعة الصوفى» إلى «زناد البندقية». ذلك هو التاريخ السرى الحقيقى للسيرة المطلقية التى ظلت مختفية فى المكتبات القديمة والمخطوطات المتهرئة وعلى ألسنة الرباب وأصوات الرواة. وإذا كان الركابى قد أفاد من مجموعة نصوص تراثية أدخلها وسط نصه الروائى كـ (ألف ليلة وليلة) ومن كتاب (الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل) لعبد الكريم الجيلى المتصوف المعروف، ومن كتاب (فصوص الحكم) لابن عربى، وقدم فى صفحة الرواية الأولى أحد مفاتيحها قولاً لابن عربى «العالم حروف مخطوطة مرقومة فى رق الوجود المنشور ولاتزال الكتابة فيه دائما أبدا لا تنتهى» [٢٢]، إذا كان ذلك قد قصد إليه المؤلف ليغطى نصه الروائى المثير برداء الصوفية وأجوائها الحدسية الروحية، فإن رؤية العالم كانت تتشكل فى المقولة المحددة باستمرار (إما كل شئ أو لا شئ) النهاية المأساوية المحتومة حين يعود الإنسان إلى أصل وجوده، إلى تراب الأرض بعد أن صنع حياته وواقعه، وترك العقل الجمعى ـ لا التاريخ الرسمى ـ يتحدث عن ذلك الصنع والحياة مادام الوجود قائما ومادام الإنسان مقاوما.

ـــ ٤ ـــ

في هذه المرحلة من مراحل الإنجاز الروائي العراقي ثمة اتجاهات متعددة في تحديد زاوية «رؤية العالم» من وجهة نظر الروائي نفسه.فإذا كانت النماذج السابقة قد رصدت هذه الرؤية المأساوية من الخارج ـ إن صح التصنيف ـ في سرد الأحداث ومصائر الشخوص، فإن اتجاها آخر يرصد هذه الرؤية من الداخل. وليس المقصود من داخل الشخوص ولكن من داخل رؤية الفنان، بحيث يبدو هذا الداخل متمثلا في أعماق الشخوص أولا وفي القوى الشريرة التي تجابه هؤلاء الشخوص وتحدد حركاتهم ووجدانهم وعلاقاتهم بالآخرين ثانيا، وبالتالي تحدد مصيرهم؛ ومن ثم رؤيتهم للعالم وللكون والوجود والحياة.

فالروائي الراحل موسى كريدي في روايته (نهايات صيف) لا يقدم قوى الشر إلا من داخل الواقع العراقي متمثلا في شخصية «نايف كنعان» التاجر والمرابي ورجل الأعمال الخفية الذي يريد أن يسلب «هناء» دارها، بل يستولي على «هناء» ذاتها وهي ابنة زوجه المطلقة السيرة «وسيلة». وحين تقاومه وترفض مساوماته، فإن صديقتها الجامعية «ساهرة» تختفي من الوجود تماما وبشكل غامض، وتضيع كل محاولات هناء في العثور عليها، فقد أنهى هذا الوحش حياتها. نايف كنعان هذا «مزور كبير» (٢٣) ذو ماض أسود لا يعترف به، و«غده غامض والمستقبل ـ في رأيه ـ غد غامض لا شأن له به، لأن الحياة حلم مستمر من الملذات لا يقطعه سوى الموت، وامتلاء الروح بالماضي شئ سخيف» (٢٤)، وهو «داهية» و«ماكر» بل هو ماهر «في صيد البشر» (٢٥)، والناس يخافونه ويخافون أزلامه وجواسيسه الذين يتبعون هناء في مطاردة خفية تحيط كل حياتها في الكلية والبيت والشارع والسوق وفي كل مكان.

«نايف كنعان» يقتل الناس الذين يقفون ضده وضد رغباته كما قتل «أمين» حين صدمه بالسيارة (٢٦). إنه مريض وحقود ومتكبر، يزرع الخوف في نفوس الناس ويحيل حياتهم إلى كوابيس مستمرة ومظلمة، شهواني دنيوي مرعب، إنه باختصار شديد لا يموت لأنه «إبليس ـ وهل يموت إبليس؟» (٢٧).

وتستمر المطاردة المرعبة مع هناء وبأشكال متعددة بالهجوم عليها في الكلية وفي السوق أو بتهديدها برسائل مجهولة «إلى هناء عبد الحميد مع التحيات. التوقيع صورة لجمجمة» (٢٨).

وتدخل هناء في كابوس طويل يعمد فيه الروائي إلى أساليب الغرائبي والسحري واللامعقول وهو يصور هذه القوى الغامضة الشريرة المدمرة التي تطاردها وتحطم صفو حياتها وحياة الآخرين، حتى استحالت الحياة كلها إلى «كوميديا سوداء» أو «ميلودراما» كما تصفها هناء في رسالتها إلى أخيها صادق الذي يدرس الهندسة في لندن:

تسألني إن كنا سعداء، ترى أية جملة مفيدة تترجم عذابي. كن مكاني وقل الجواب. تسألني عن صفو عيشنا.. ما الصفو هذا؟ أكاد أجهله. اسأل الزمان كيف يكون ممكنا أن يرغمك مجنون على الرحيل من منزلك؟ هنا أبدأ من هذه النقطة، هل تريدني أن أقص عليك خبر المجنون الذي أراد قتلي، وخبر الصياد الذي جعلني طريدته، وخبر الرصاصة التي زعقت في الريح ولم تصل إلى الرأس.. ألم أقل لك من أين أبدأ (٢٩).

وهكذا أبدا الواقع المأساوي وقد اختلطت فيه الحقائق بالأحلام والرؤى المرعبة وراحت في صحوها ونومها تبحث عن صديقتها وزميلتها في الجامعة «ساهرة» تلك الصديقة الضاحكة:

ناديت باسمها أكثر من مرة ساهرة.. ساهرة، كنت أسمع نفير الريح يضرب طبلة الأذن وكان الشارع العريض على مرمى يدي يكتظ بدخان وغبار وخشب محترق، وعربات إسعاف، وحبال، وخطباء أنصاف عراة، وسيافين، وصيارفة، وأجنحة لطيور ملقى بها لصق أكياس القمامة، وتوابيت، وعناقيد عنب مهشمة على الأرض. وطبالين، وسحرة بلحى طويلة، يطلقون الأفاعي، وأطفال أضاعوا آباءهم. ومهرجين يمتطون قردة،

وبائعي أغان مجلوبة، ولم أرَ فتيات بلباس العمل أو فتيات بلباس السهرة. واستغربت أن أحدا لم يسألني عما أبحث؟ أو ما الذى أنتظره؟ وساهرة التى كنت طوقتها قبل لحظات وقبّلتها فى عينيها تفلت منى وتمضى على عجل. كنت دائخة تماما، أسبح دون تجديف فى طوفان من الجلاتين المصمغ فيصعد إلى فمى وأذنى ملح غرين وطعم صابون (٣٠).

ويستمر الكابوس، وفى مقاطع أخرى يختلط الواقع بالحلم فترى أباها الذى مات منذ سنوات، يبتسم لها ويطمئنها ويسألها عن سبب مجيئها إلى هذا المكان، ثم يروى لها كيف حكموا على صديقتها ساهرة بالإعدام فى (قصر العدل الثالث) بعد أن أصيبت بالخرس والجذام.. وأنه حضر محاكمتها وتنفيذ الحكم، ولكن لم يستطع حتى أن يبكى.. وأنه كان آخر رجل مات خارج (القصر التاسع والثلاثين للعدل) (٣١).

هذا هو الحلم وهو الواقع وهو العالم أيضاً وقد اختلطت كل الرموز، وتلك هى رؤيته المأساوية. إنه «نايف كنعان» الذى يسيطر على هذا العالم فيحيله إلى جهنم لاهبة وشقاء سرمدى، إنه كما وصفته أم هناء «إرهابى وقاتل ودموى لا يضبطه وازع من ضمير» (٣٢).

وفى (نهايات صيف) تكون علاقة هناء بالشاب «ربيع» المهندس قد وصلت إلى مرحلة النضج وقد سمحت لأن تبدو الحياة ـ من خلال علاقة الحب الدافئ ـ أكبر من رقعة الآلام والكوابيس والعذاب. ولم يكن ذلك ليحدث إلا بعد اختفاء «نايف كنعان» من الحياة بشكل غامض أثار مجموعة من الشائعات. قالت هناء:

ربما أنهى حياته بطلقة، تلك إحدى الشائعات، أنا لم أصدق لأن الرجل كان قاسياً، شهويا، مقبلا على الحياة حد الكفر بنعيمها كما أنه بعيد عما يدفعه لاختيار الموت انتحارا، وقيل إنه قتل خنقا بعد شجار مع أحد أزلامه أو تابعيه. تلك إشاعة أخرى، وقيل هناك من دس له الترياق، تلك شائعات ثالثة، وقيل إنه يعانى تعبا فى القلب فمات بعد ليلة صاخبة وذلك أمر محتمل، أما من سيذكر الصحيح فذلك أمر متروك للزمان (٣٣).

وهكذا تغيب الروح الشريرة المهيمنة على الوجود كله بعد أن شكلت رؤية العالم لشخوص موسى كريدى فى (نهايات صيف).

ـ ٥ ـ

وهل ستظل الرؤية المأساوية للعالم تشكل نص الروائى العراقى وتحدد قسمات بنائه الروائى؟

لعل الروائى المرموق طه حامد الشبيب فى روايته الثانية (الأبجدية الأولى) (٣٤) قد أجاب عن هذا السؤال مع تقدم الزمن. لكن إجابته فى نصه الروائى تطفح بالألم ولامعقوليته بوصفه معطى واقعيًا، وهو فى الوقت الذى يكتب نوعا من «سيرة» الألم الإنسانى فإنه يحاول أن يلغيه بشكل قاطع. لقد استطاع الشبيب أن يبنى عالما آخر خرافيا بعيدا عن هذا الواقع العراقى، وهو فى الوقت نفسه صورة له، أو انعكاس لصورته الحقيقية، ولكن بشكل فنى ماهر.

هذا العالم الذى رآه، هو عالم من الميثولوچيا والخرافة والأسطورة، وقد تشكلت جميعها لتؤكد أخطر القضايا: «الحرية» و«الثورة» و«مقاومة الشر البشرى» عبر آلام طويلة لأبطال الرواية الخرافيين ـ الواقعيين معا، إنها نوع من الواقعية السحرية حين يختلط الواقع بالأسطورة هكذا هى رؤية الكاتب.

(الأبجدية الأولى) تمثل ـ فى عنوانها ـ تلخيصا مكثفا للمعرفة الأولى منذ بدء البشرية وحتى صيرورتها ضد الشر والطغيان والعبودية. الذكاء فى هذه الرواية أنها مبنية على شكل دائرى؛ فبدايتها، وفى فقرتها الأولى، هى نهايتها الحقيقية جاءت بإيقاع بانورامى واسع:

على إحدى طبقات الأرض .. وقبل أن تزأر الطبيعة وتهيل التراب والصخور عليها فتتراص وكأنها ظلام أبدى تكدس كالقدر، كان (سنار) يشهد من فوق تل الخمسة الذين كانوا

يسحلون، تكبل معاصمهم سلسلة واحدة. كان يرى الهواء وقد تشبع برائحة الشواء البشرى فزكمت أنوف الطير.. كانوا كل ما تبقى مما كان يتنفس.. حين تبرأت الشمس مما كان يحدث فغطست فى الأفق ولم تشرق ثانية(٣٥).

هذا هو مفتتح الرواية، وتلك هى نهاية القرية التى تمردت على الطغيان والجبروت ممثلا بالإله «جرن» الشخصية المركزية الذى استطاع أن ينشر الاستبداد والرعب فوق رؤوس كائنات القرى وقرية «آلون» الثائرة بالذات.

هذا الشر الأعظم «جرن» الذى تلفع بشياب الدين الخرافى دخل المعبد للمرة الأولى، حين كان فتى ينوء بماض سيء أسود وذكريات مرة عن صباه المليء بالخزى والهوان والشنآن، هذا الماضى الذى أورثه الحقد الأسود حتى استحال رغبة مجنونة للقتل والانتقام والموت. وبالمال وخديعة العقيدة الدينية وأساليب الشر والدس والدناءة سيطر على مجموعة أحالهم إلى جلادين يذيقون الناس أبشع ألوان القتل والتدمير والإذلال. لقد أراد الروائى طه الشبيب أن يقول إن النهاية هى البداية وهى دائما متجددة؛ وبذلك يجدد «أمل» القارئ وإن يكن قد أصابه بالإحباط للوهلة الأولى. لقد كان الكاتب يتحدث بصوت الراوية العليم فى كل القصص الصغيرة والحكايات المتعددة التى كانت تشكل نسيج النص بكامله، مستعينا بأساليب عدة كعين الكاميرا السريعة الانتقال والإحاطة بتفاصيل المشهد. وفى ذلك الوصف البلزاكى فى رصد التفاصيل الدقيقة ما منح وقائع الرواية إحساسا بيانورامية الحدث وفجائيته معا، وباستخدام أسلوب «الفلاش باك» ورسم ملامح وقسمات واضحة عن الزمان والمكان مما جعل شخصياته أقدر على الإقناع والإمكان رغم خرافية العالم الذى شكل بناء الرواية الكلى.

هذا الفتى المطعون فى ماضيه صار الكاهن الأعظم «جرن» وصار كل همه أن يحطم أى رأس شامخة تذكره بماضيه الأسود الذى حرص على إخفائه وتثور قرية «آلون» ضده، فتعلن أولا عصيانها الصامت، ثم التمرد على تعاليمه، فإذا بالكاهن الأعظم يبرز أنيابه الحقيقية ليجز رؤوس الجميع حينما رفضت الرضوخ؛ وهنا تجيء المقولة المركزية فى الرواية على لسان أحد الثائرين «بيصار» الذى يخاطب زملاءه الثوار، وقد وضع إصبعه على السبب الحقيقى وراء تلك المأساة: «يا إخوتى.. الظالمون صنائعنا، فلنقطع أيدينا قبل أن تجرؤ على صنعهم.. إن العبد صانع سيده». وتلك الرسالة الأساس فى رؤية الكاتب. إن مأساة القضية تكمن فى «صناع» الأسياد أنفسهم. وبهذا الوعى العالى وبذروته يؤكد الكاتب تلك الحكمة فى مجموعة من القصص والحكايات وسط عالم أسطورى، وهو يروى قصة أول شعب فى التاريخ وقصة كل شعب ثار ضد جلاديه بعد القهر والإذلال والتدمير.

إن رؤية الكاتب لم تتطابق مع رؤية شخوصه، فإذا كانت النهاية هى البداية وقضية الثورة ضد الظلم وطغيان الشر فى الحكام الجلادين، فإن الكاتب قد حدد قضية كبرى هى أن الخطأ يقع فى وعى الإنسان قبل فعله، وبالوعى الخاطئ القاصر تحدث الجريمة، وبالوعى الساذج تتمثل الفاجعة وتتسع، وبالوعى المختل يتحكم الطغاة ويحكمون.

إن رواية (الأبجدية الأولى) تذكرنا، بشكل ما بالملحمة لا بأسلوبها الملحمى من طول أحداث كبرى، ولا فى الآلهة الأبطال وتدخلاتهم فى مصائر البشر، ولا فى السحرى والغرائبى والخيالى، إنها تحوى كثيرا من ذلك، إضافة إلى قضية مهمة فى تفريقها بين «الفن» و«التاريخ»، وقديماً كان أرسطو قد فرق بين «الملحمة» و«التاريخ» مفضلا الملحمة وشاعرها على التاريخ والمؤرخين حين قال:

المستحيل الممكن خير وأفضل من الممكن المستحيل (٣٦).

ومن هنا، فإن طه الشبيب قد استطاع بالفن وحده أن يصور الممكن الإنسانى فى تغيير رؤية العالم المأساوية ـ بموضوعة التمرد والثورة ـ إلى رؤية سرمدية تفسر حركة الواقع وتميز قفزات التاريخ عبر آلام البشر ووجوه الواقع المتعددة ذات الندوب والتشوهات. ولعل ذلك ما يبرر الربط المحكم ما بين «الجمالى» و«الاجتماعى» فى الفن والأدب.

هوامش البحث ومصادره:

١ـ محمد عزيز الحبابي، **من الكائن إلى الشخص**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢، ص ٢٥ .

٢ ـ برنارد دي فوتو، **عالم القصة**، ترجمة محمد مصطفى هدارة، القاهرة ـ نيويورك ١٩٦٩، ص ٤٠.

٣ ـ ينظر في هذا الشأن: فرنك ت. سيفرين، **علم النفس الإنساني**، ترجمة طلعت منصور وآخرين، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٧، ص ٣٣٥. وينظر: محمد خليفة بركات، **الاختبارات والمقاييس العقلية**، دار مصر للطباعة ط ـ٢، ١٩٥٤، ص ١٥٨ . وينظر، أحمد محمد عبدالخالق، **الأبعاد الأساسية للشخصية**، بيروت ١٩٨٣، ص ٣٩، ومابعدها.

٤ ـ **عالم القصة**، مصدر سابق، ص ٤٠.

٥ ـ ينظر بدوى عثمان، **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ**، دار الحداثة، مصر، ط ـ١، ١٩٨٦، ص ٢٧ .

٦ ـ ينظر «الرواية الجديدة»، مجلة **الثقافة الأجنبية**، بغداد ١٩٩٠، العدد (١) ص ٦. وينظر : «الرواية الفرنسية المعاصرة»، سامية أحمد أسعد، **عالم الفكر**، أكتوبر ١٩٧٤ ، ص ١٤٦ .

٧ ـ **أشكال الرواية الحديثة**، تحرير واختيار وليم فان أكونور، ترجمة نجيب المانع، دار الرشيد بغداد، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

٨ ـ لوسيان جولدمان، وآخرون: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ١٢٥ .

٩ ـ انظر: - Edgara - Dryden, Melville's **Thematics of Form** - **The great Art of Telling The Truth,** Baltimore: The Johns Hopkins Press, p.5.

١٠ ـ رينية ويليك وأوستن وارين، **نظرية الأدب**، ترجمة محيى الدين صبحي، ١٩٧٢، ص ١٩٨.

١١ـ ينظر: **حاضر النقد الأدبي**، مقالات في النقد، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ص ٥١ .

١٢ ـ من إصدارات هذه المرحلة: **صعيد في شارع الرشيد** لمؤيد عبد القادر، **وسفر سومر** خزعل الماجدي، **والرجل الآخر** سامي طه، **وسلمى** ناجي التكريتي، **وباب الشيخ** لمنذر ثامر، و **عندما يخسف ظهر الحوت** فاتح عبدالسلام، **وصهوة البراق** عوني الديري، و **ما يتساقط في الجحيم** محمد عبدالمجيد، و **الشاهدة والزنجي** مهدي عيسى الصقر، **وأشواق طائر الليل** مهدي عيسى الصقر، **وبلقيس والهدهد** لملي خيون، **والمقطورة** محمد شاكر السبع، **ونهايات صيف** موسى كريدي، **والوادي** خسرو الجاف، **وإنه الجراد** طه حامد الشبيب، **والأبجدية الأولى** طه حامد الشبيب، **ورجل في المحاق** غازي العبادي، و **العالم ناقصا واحد** ميسلون هادي، **ومنزل الألم** زعيم الطائي، **وقلوب من الزجاج** مهدي جبر، **والسرداب رقم ٢** ليوسف الصائغ، و **خاتم الرمل** لفؤاد التكرلي و **صراخ النوارس** لمهدي عيسى الصقر، وغيرها من الأعمال. وليس من هدف البحث ، ومنهجه، أن يتعرض لكل تلك الأعمال، وإنما سيتناول نماذج دالة منها على مدى تمثل رؤية الروائي العراقي وفنه.

١٣ ـ صدرت روايات عبدالخالق الركابي الثلاث خلال هذه الفترة، ولم يصدر من مشرع طه حامد الشبيب سوى **إنه الجراد** و **الأبجدية الأولى**، والروايتان الباقيتان مخطوطتان.

١٤ ـ محمد شاكر السبع، **المقطورة** ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٥ ، ص ٤٥٩.

١٥ ـ مهدي عيسى الصقر، **أشواق طائر الليل** ـ بغداد ١٩٩٥، ص ص ٦٤ ـ ٦٥.

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ١١٠ .

١٧ ـ جمال شحيد، **في البنيوية التركيبية** ط ـ١ ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٧١ .

١٨ ـ ميسلون هادي، **العالم ناقصا واحد**، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٦، ص ٦٢ .

١٩ ـ المصدر نفسه، ص ٦٧.

٢٠ـ المصدر نفسه، ص ٧٢.

٢١ ـ عبدالخالق الركابي، **سابع أيام الخلق**، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤، ص ٣٢٣ .

٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ٦.

٢٣ ـ موسى كريدي، **نهايات صيف**، بغداد ١٩٩٥، ص ١٩ .

٢٤ ـ المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨ .

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص١٠٩ .

٢٧ ـ المصدر نفسه، ص ١١٩ .

٢٨ ـ المصدر نفسه، ص ٥٢ .

٢٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٨ .

٣٠ ـ المصدر نفسه، ص ٢٢ .

٣١ ـ المصدر نفسه، ص ص ٢٤ ـ ٢٥ .

٣٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٨ .

٣٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٤ .

٣٤ـ طه حامد الشبيب، **الأبجدية الأولى**، بغداد ١٩٩٦ .

٣٥ ـ المصدر نفسه، ص ٥.

٣٦ ـ انظر: Abrams, M.H., **The Mirror and The Lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition**, New York, p. 267.

الوعى الفنى فى الرواية العراقية المعاصرة والمرجعية التراثية فى رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى

عبد الإله أحمد*

(١)

مدخل

يبدو مصطلح «الوعى الفنى» الذى يعتمده هذا البحث مرتكزاً لموضوعه الأساسى (المرجعية التراثية فى رواية «سابع أيام الخلق» لعبد الخالق الركابى)، متخلفاً قياساً للغة النقد القصصى الجديدة التى غمرت الحياة الأدبية فى العالم العربى منذ ثمانينيات هذا القرن، كما أنه يبدو ـ من ناحية أخرى ـ منتمياً إلى زمن غابر؛ زمن كانت الرواية الحديثة فيه، باعتبارها جنسًا (أو نوعاً) أدبياً جديداً يشق طريقه اللاحب وسط صعاب لاحد لها. وكان «الوعى الفنى» واحداً من أهم العوامل التى رسختها فناً له قيمته المعترف بها فى الحياة الأدبية. لقد كان هذا «الوعى الفنى» ضرورة لازمة أولى، للرواد الأوائل الذين قدموها على صورة من الفن، جعلتها مقبولة فى الأوساط الثقافية المحافظة، التى كانت تقف منها موقف الرافض المزدرى، لارتباطها فى أذهانهم بأنماط القصص الشعبى، ولطبيعة النماذج الروائية الرديئة ـ مترجمة أو مؤلفة ـ التى قدمها، منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، ممارسوها الأوائل المدفوعين بعوامل شتى لم يكن بينها ـ على أى حال ـ ما يتصل بهذا الوعى الفنى من قريب أو بعيد [1]. إلا أنه أصبح بعد الحرب العالمية الثانية «تحصيل حاصل» لكل ممارسيها من الروائيين العرب، الذين قدموا، بعد هذه الحرب خاصة منذ الخمسينيات، منجزاً روائياً ضخماً متعدد التقنيات والرؤى، ما أصبح معه حديث «الوعى الفنى» اللازم للروائيين أمراً ساذجاً، لا يستحق الوقوف عنده، أو الإشارة إليه.

على أنه فى الأدب القصصى فى العراق يأخذ منحى آخر، يبدو معه أمر استخدامه، فى مختلف المراحل أو الفترات الأدبية، التى مر بها هذا الأدب، منذ بداياته المبكرة فى مطلع

* أستاذ بكلية الآداب، جامعة بغداد، العراق.

هذا القرن، حتى الوقت الحاضر أمراً لازما لاغناء عنه، فهو يبدو، فى نظرنا، المحدد لطابع هذا الأدب، خلال هذه المراحل والفترات، والمفسر لكثير من الظواهر فيه، التى تقتضى التفسير. فهذا «الوعى الفنى» المبكر، لدى القاص فى العراق، الذى يأخذ طابعًا حاداً متحمساً فى كثير من الأحيان، هو الذى جعل ممكناً أن يبرز قاص فيه مثل محمود أحمد السيد ١٩٠١ ـ ١٩٣٧ يحقق نتاجه القصصى منذ أواخر العشرينيات مستوى من النضج يمكن أن نقرنه، بسببه، بقصاصين عرب، برزوا فى هذه الفترة نفسها، فى قطر عربى مثل مصر سبق العراق، فى مضمار النهضة، وتهيأت لأدبائه الأسس والمرتكزات المادية والحضارية لنهضة أدبية وفكرية، أصبح ممكناً لهم بسببها أن يحققوا منجزات فنية تذكر لهم فى تاريخ هذا الأدب فى العالم العربى، مما لايتيحها واقع العراق المتخلف آنذاك [٢]، كما أصبح ممكناً للقاص فى العراق أن يحقق منجزاً قصصياً فى الثلاثينيات، جعل باحثاً عربياً فى الأدب القصصى العربى، هو سهيل إدريس يقول، وهو يدرسه فى هذه الفترة، إنها ـ هذه الفترة ـ شهدت:

> ولادة آثار فنية تشبه الآثار المصرية أو اللبنانية التى صدرت فى ذلك العهد بفرق واحد هو أن الآثار العراقية ظهرت إثر فترة أقصر من فترات التطور [٣].

كما أصبح ممكناً أن تكتب رواية جميلة لاتنسى لم يعفها الزمن؛ مثل رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل عام ١٩٣٦، السابقة لزمنها، بكل المقاييس، فى العراق، [٤] التى جسدت هذا «الوعى الفنى» الناضج الذى تجلى لدى كاتبها، أيضاً، فى مجموعته القصصية المتميزة فراح وما أشبه عام ١٩٤١، وفى ملاحظاته النقدية التى كتبها عن قصص بعض قصاصى جيله أواخر الثلاثينيات [٥]، كما يبدو واضحاً لدارس القصة العراقية الحديثة، أن هذا «الوعى الفنى» الناضج والمتطور وراء الإنجازات القصصية المقدمة التى كتبها ماعرف فى العراق بجيل الخمسينيات من القصاصين الذين يقف فى مقدمتهم، عبد الملك نورى، وفؤاد التكرلى [٦]. فقد شكّل هذا «الوعى الفنى» هماً مرهقاً للقاص عبد الملك نورى، جعله يبذل «جهداً دؤوباً» ـ منذ فترة مبكرة من حياته الأدبية ـ لتطوير نفسه وكتابة قصص يمكن أن تحقق للقصة العراقية قدراً من الفنية، يمكن أن ترتفع معه إلى مستوى هذه القصص الغربية التى بهرته بما امتلكته «من إنسانية الموضوع من جهة والبساطة فى الأداء من جهة أخرى» كما ذكر فى إحدى مقالاته النقدية [٧]. وقد أدى هذا الجهد الدائب، الذى يكمن وراءه هذا «الوعى الفنى» الحارق الذى تجلى لديه ـ مما أوضحناه فى دراستنا له ـ إلى أن يوفق إلى كتابة عدد من القصص القصيرة المتميزة فنياً أوائل الخمسينيات، مما يحلها مكانة رفيعة بين قصصنا العربى فى أقطاره كافة، سجل فى بعضها ريادة تذكر له فى مجال التقنية الفنية، خاصة محاولته استخدام تيار الوعى منذ أواخر الأربعينيات، [٨] واتجاهه إلى تصوير نماذج من الطبقات الشعبية المسحوقة من الناس البسطاء، مما جعل قصصه القصيرة ، رغم قلة عددها، بصياغتها الفنية وطبيعة مضمونها، تحدد طابع القصص العراقى القصير، الذى كتب فى العراق فى السنوات التى سبقت ثورة تموز الأولى عام ١٩٥٨، وقد شاركه فى هذا «الوعى الفنى» الحارق والمرهف فؤاد التكرلى الذى برز فى قصصه القصيرة التى ضمتها مجموعته (الوجه الآخر)، التى تعد قصصها من أفضل ما كتب من قصص قصيرة فى العراق، حتى الوقت الحاضر. كما برز بوضوح فى مقالاته النقدية الناضجة التى كتبها عن عدد من المجاميع القصصية الصادرة فى العراق فى الخمسينيات وأوائل الستينيات، وفى موقفه من قصته «الوجه الآخر»، التى كتبها عام ١٩٥٧ ونشرها ضمن مجموعته القصصية القصيرة الوحيدة التى اتخذت اسمها عنواناً لها [٩]، والتى هى ـ دون شك ـ محاولة مبكرة ناضجة متطورة فى هذا النوع من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، إذا شئنا استخدام هذا المصطلح الأكثر شيوعاً، فى الوقت الحاضر، فى وصفها، إذ اعتبرها مجرد تجربة أولى أو محاولة نحو كتابة رواية ناجحة وحدد طبيعتها بقوله:

الوجه الآخر فى الحقيقة ليست قصة طويلة أو رواية، بل إنها ـ فى أساسها وبطبيعة نوع عقدتها ـ تعتبر قصة، إلا أنها أقصوصة من نوع خاص، لأنها تحوى وتعبر عن عالم أوسع من المألوف فى الأقاصيص (١٠).

وهو فى هذا التحديد الذى ساقه إليه وعيه الفنى المتطرف على نحو من الأنحاء، قد قلل من شأن هذه القصة الممتازة، التى نرى أنها جديرة بمكانة تضعها إلى جانب مثيلاتها من هذا النمط من القصص القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة، التى كتبها قصاصون كبار من أمثال نجيب محفوظ، وغسان كنفانى، والطيب الصالح، ويوسف إدريس وغيرهم، بل إنها بسبب كتابتها المبكرة نسبياً (عام ١٩٥٧) تحتل موقع الريادة بين هذا النوع من القصص فى العالم العربى، المتأخرة عنها فى الكتابة والصدور. وقد أتاح هذا «الوعى الفنى» بعد ذلك، لفؤاد التكرلى أن ينجز بعد أكثر من عقدين من الزمن، ماسعى إلى إنجازه، كتابة رواية ناجحة تستحق اسمها، هى رواية (الرجع البعيد) المنشورة عام ١٩٨٠، التى أمضى، بسبب هذا الوعى الفنى، أحد عشر عاماً فى كتابتها، وهذه الرواية التى لا يختلف اثنان من النقاد العراقيين، فى كونها أفضل الروايات العراقية، بسبب إفادتها من التقنيات الفنية المتطورة التى استخدمها القاص بتمكن، نعتبرها واحدة من أهم الروايات العربية الحديثة، وإذا لم يتح لها ذيوعاً كبيراً تستحقه فى العالم العربى رغم نشرها فى بيروت، وهو أمر نظنه ظناً، فسببه فى تقديرنا يرجع إلى إصرار فؤاد التكرلى، بسبب هذا الوعى الفنى أيضاً، على أن يجرى حوارها باللغة العامية، الذى جعله واحداً من أهدافه الفنية التى تحقق للقارئ المتعة. وهى عامية بغدادية عاف الزمن الكثير من مفرداتها، وتعبيراتها، بحيث تبدو للجيل الحاضر من القراء العراقيين غريبة، وغير مفهومة على نحو من الأنحاء (١١).

وفى الواقع أن هذا «الوعى الفنى» هو الذى جعل القصة القصيرة فى العراق فى الخمسينيات، فى عدد من نماذجها، ترقى إلى مصاف الصف الأول من القصة القصيرة الحديثة فى العالم العربى، التى تمكنت من توفير مقوماتها الفنية التى تجعلها قصة قصيرة حقة. كما أنه كان أحد الأسباب المهمة التى حالت بين كتاب القصة فى العراق وكتابة رواية فنية جديرة باسمها عام ١٩٦٥، وهو العام الذى كتبت أو نشرت فيه رواية (النخلة والجيران) لغائب طعمه فرمان، التى يتفق دارسو القصة العراقية على أنها تشكل البداية الحقيقية للرواية الفنية فى العراق، كما لا يجانبنا الصواب أن نعزو إلى هذا «الوعى الفنى» لدى القاص فى العراق إلى جانب عوامل عدة لامجال لذكرها، هذه «الثورة الشكلية» إذا صح الوصف، التى حرفت الأدب القصصى فى العراق عن مساره الواقعى، الذى عرف به طيلة الخمسينيات، وأغرقته فى نزعة «تجريبية»، مازالت تطارده حتى الوقت الحاضر، بحيث لم يبطل النقد القصصى فى العراق، من استخدامها فى وصف المحاولات المتعددة والمتنوعة لقصاصين عراقيين من أجيال شابة، ليس سهلاً إحصاء عددهم أو ذكر أسماء أعمالهم، برزوا فى الحياة الأدبية منذ أواخر الستينيات، وغمروا الحياة الأدبية طيلة الفترات اللاحقة، بأعداد كبيرة من المجاميع القصصية والروايات فاقت إلى حد كبير ما صدر فى الفترات السابقة.

ومن ناحية أخرى؛ تجلى هذا «الوعى الفنى» فى الأدب القصصى فى العراق، فى أحد مظاهره المهمة التى حددت طابعه فى مختلف المراحل والفترات، فى إدراك القاص أهمية القصص الأجنبى وأهمية الوقوف على نماذجها لتعرف مقوماتها الفنية، وبالتالى كتابة قصص حديثة على نسقها، وقد برز هذا الإدراك منذ وقت مبكر عند رواد القصة الأوائل متجلياً فى دعوتهم إلى ترجمة هذه القصص، لاعتمادها مرتكزاً أساسياً، ضرورياً لأية محاولة جادة لكتابة قصة عراقية حديثة حقة، كانوا يسعون ويدعون إلى كتابتها. ونتيجة لإدراكهم هذا نهضوا بأنفسهم بأعباء هذه الترجمة، بحيث كان أبرز مترجمى القصص الأجنبية فى العراق منذ أواخر العشرينيات، وطيلة الثلاثينيات هم أبرز

كتاب القصة فى العراق فى هذه الفترة : محمود أحمد السيد، أنور شاؤول، ذو النون أيوب، خلف شوقى أمين الداودى ... إلخ [١٢]. كما أن هذا الإدراك لأهمية القصص الأجنبى، والغربى منه بخاصة، دفع أبرز قصاصى الجيل الثانى من كتاب القصة فى العراق، الذى برز بعد الحرب العالمية الثانية، جيل الخمسينيات، إلى تعلم لغة أجنبية أو أكثر كانت نافذتهم الأساس التى أطلوا منها إلى عالم القصة الغربية الزاخر، قبل أن تغتنى الحياة الأدبية فى العالم العربى بالترجمات القصصية الغزيرة فى الخمسينيات، مما جعل نتاجهم القصصى يتصف بشئ من التنوع والغنى فى الأساليب الفنية، لم يكن ليكون لولا قراءاتهم الخاصة عبر ماتعلموه من لغة أجنبية أو أكثر، ولقد كان هذا الواقع ـ بين أمور أخرى فصلناها فى دراستنا للأدب القصصى ـ هو الذى قادنا فى ختام رحلتنا الطويلة معه التى ناهزت ربع قرن إلى أن نقرر، ونحن نحدد إحدى نتائج بحثنا الرئيسية التى خلصنا إليها:

> أن هذا الأدب خضع باستمرار لمؤثرات خارجية أسهمت إلى حد كبير فى تحديد طابع اتجاهاته الفكرية، وملامحه الفنية، وتداخل الاتجاهات الفكرية فى الفترة الواحدة، وتداخلها فى الوقت ذاته، لدى القاص الواحد، الذى لم يكن قادراً فى أكثر الأحيان على أن يحد من أثر هذا العمل الأدبى أو ذاك ـ الذى يقرؤه ـ عنه، رغم أنه قد يتعارض فى بعض الأحيان، مع موقفه الفكرى المعلن [١٣].

وفى الواقع أن حدة وعى القاص الفنى فى العراق لم تقتصر على هذه الظاهرة البارزة التى حددت طابعه حتى منتصف الستينيات، بل رأيناها تنعكس سلباً على القاص، فى شعوره بـ «الدونية» إذا صح الوصف والتعبير تجاه هذه النماذج الرفيعة المستوى للقصص الأجنبى، التى كان يقرأها، كما أدى لدى بعضهم إلى الكف المبكر عن كتابة القصص، رغم الإمكان الكبير الذى تجلى لديه، حين أخذ يشعر مع مرور الوقت أنه لا يستطيع أن يرقى بفنه القصصى إلى ما يطمح إلى أن يحققه. وقد كان ذلك، على سبيل المثال، سبباً رئيساً فى تقديرنا، من بين أسباب عدة، جعل عبد الملك نورى يكف عن كتابة القصة القصيرة منذ أواخر الخمسينيات، وجعله لايتم إنجاز رواية شرع فى كتابتها [١٤]، كما كان ذلك سبباً رئيساً فى إحساس القارئ بوجود:

> هذه الذهنية العاقلة العراقية التى تكمن وراء أعمال فؤاد التكرلى القصصية والتى أساءت لشدة مراقبتها إلى بعض هذه الأعمال، كما جعلته لا يكتب إلا عدداً محدوداً من القصص [١٥].

ويستغرق فى كتابة روايته (الرجع البعيد) أحد عشر عاماً لإنجازها، ولا ينجز أخرى إلا بعد فترة تكاد تناهز العقدين من الزمان. وهى رواية (خاتم أرمل) المنشورة فى بيروت عام ١٩٩٥.

وما نذكره ـ هنا ـ عن أبرز قاصين عراقيين يسرى بشكل أو بآخر على غير واحد من القصاصين على اختلاف مستوياتهم واتجاهاتهم الفكرية، لعل أبرز من يذكر منهم محمد خضير، الذى لا يقل أهمية ومكانة فى الأدب القصصى فى العراق منهما، والذى بلغ حد التجريب الفنى فى قصصه الأخيرة مستوى رفيعاً حقاً، وهو تجريب فنى ارتكز على «وعى فنى» يتغلغل فى ثنايا القصة حد الحرف فيها.

على أن الأمر فى أثر هذا «الوعى الفنى» فى الأدب القصصى فى العراق، لم يقتصر على ما ذكرنا، فقد أخذ يعكس منذ الستينيات مظاهر أخرى مرتبطة به، يمكن أن نشير إلى أهمها فيما يلى:

أولاً : إن هذا الأدب أخذ يقع تحت تأثير بعض الاتجاهات الأدبية ذات المناحى الفكرية المحددة التى غزت الحياة الأدبية فى العالم العربى منذ منتصف الخمسينيات، كما أخذ يقع تحت تأثير بعض القصاصين العالميين البارزين،

الذين قدموا للحياة الأدبية فى العالم العربى، بـ «احتفائية» تلفت النظر، فى مراحل مختلفة من هذه الحياة. فوجدنا عدداً كبيراً من القصاصين يندفعون متحمسين وراء هذه الموجة الوجودية التى سادت فى الستينيات، متأثرين على وجه الخصوص بكتابات كبار كتابها سارتر وكامى وسيمون دى بوفوار الذين ترجمت معظم أعمالهم فى هذه الفترة. كما اندفع بعضهم متحمسين لهمنجواى عندما ترجم همنجواى على سعة، منذ منتصف الخمسينيات، ثم تحمسوا لفوكنر، بعد ترجمة رواية (الصخب والعنف) التى قام بها جبرا إبراهيم جبرا .. إلخ ، كما أننا نرى «البعض» الآخر هذه الأيام يتحمسون لأدباء أمريكا اللاتينية، وواقعيتهم السحرية، وبالذات كتابات ماركيز وبورخس.

ثانيا: وارتبط بهذا ــ ونتيجة لهذا الوعى الفنى المتقدم ــ أن تولدت نزعة لدى بعضهم لتعليق أبرز أساليب «الحداثة» ونزعات التجديد التى كانت تبرز فى الرواية العالمية، وإلى هذه الدرجة التى رأينا هذا «البعض» يسعون إلى تقليد أعمال قصصية لم يقرأوا نصوصها، وإنما قرأوا نظريتها. والمثال البارز على ذلك القاص عبد الرحمن مجيد الربيعى، الذى أعلن فى نهاية الستينيات رفضه الأشكال التقليدية فى كتابة القصة، ودعا إلى كتابة قصة جديدة، تنحو منحى ما كان يكتبه كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا فى وقت لم تترجم فيه أى من هذه الروايات، وجل ما وقف عليه منها، كتاب آلان روب جرييه (نحو رواية جديدة) الذى ترجم فى هذه الفترة.

ثالثاً: كما يرتبط بهذا الوعى حرص بعضهم على متابعة أبرز أعمال القصاصين العرب من الجيل الجديد، على وجه الخصوص، الذين عرفوا بجيل الستينيات، والذين خرجوا بأدبنا القصصى العربى من دائرته الضيقة، ودفعوه فى تيار «الحداثة المعاصرة»، فكان أبرزهم من أمثال: صنع الله إبراهيم، حليم بركات، زكريا تامر، إميل حبيبى، غسان كنفانى، جبرا إبراهيم جبرا، الطيب صالح، إدوار الخراط، جمال الغيطانى، يوسف القعيد .. إلخ. ظلال واضحة فى قصصهم، كما كان لروايات نجيب محفوظ وقصصه منذ (اللص والكلاب) بصماتها التى لا تمحى على كتاباتهم.

رابعاً : وهكذا، ونتيجة لما ذكرناه، يمكن أن نلمس فى النتاج القصصى فى العراق، منذ أواخر الستينيات كل السمات الفنية التى برزت فى القصص العربى، فى الأقطار العربية المختلفة، وأمكن أن نجد فى هذا النتاج لذلك العديد من السمات الفنية التى شغلت دارسى ونقاد القصة العربية، المنطلق بعضها من مناهج النقد الجديد المعروفة، خاصة أن الأدب القصصى فى العراق منذ منتصف الستينيات، خرج من إسار القصة القصيرة، التى كانت تشكل معظم كتابات القصاصين فى العراق، لينفتح على آفاق الرواية الرحبة، بحيث أصبح فى تاريخ هذا الأدب منذ سبعينيات هذا القرن عدد لا يستهان به من الروايات، ولم يعد الجيد منها مقصوراً على أعمال روائية تعد على أطراف الأصابع، كما كان الشأن سابقاً.

خامساً: على أن هذا الوعى الفنى، الذى مد آفاق القاص العراقى إلى مديات فيها الكثير من الغنى والتنوع، أخذ مع أسباب أخرى يبعد بعض القصاصين عن الواقع، وبهذا الشكل الذى أفقد العديد من الأعمال القصصية التى كتبوها، نسقها النابض بالحياة، فبدت لذلك أعمالاً مبهمة لا تتجه إلى أن تقول شيئاً محدداً، ففقدت نتيجة لذلك قراءها، الذين لم يعودوا يجدون فيها ما يشدهم إليها، كما تحولت لدى «البعض» الآخر إلى ضرب من المحاولات الشكلية، التى بدت هى غاية ما يسعى إلى تحقيقها القاص فى قصته. فقد تضاءلت لديه أهمية وظائف الأدب القصصى الحقة، وقل شأنها، إزاء ما أخذ يرى أن القصة أو الرواية تسعى إلى إنجازه، وجله لا يتجاوز حدود التقنية الفنية.

ويبرز عبد الخالق الركابى من بين كتاب الرواية فى العراق نموذجًا لما ذكرنا .كانت روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق) التى صدرت فى بغداد عام ١٩٩٤ تجسيداً لهذه المحاولات الشكلية التى قاد إليها هذا «الوعى الفنى» الحاد، والمتطرف على نحو من الأنحاء، والتى بدت كما لو كانت هى غاية ما يحققه القاص فى روايته.

لقد دخل عبد الخالق الركابى عالم الرواية من خلال الشعر، فقد بدأ حياته شاعراً، وكان ديوانه (موت بين البحر والصحراء) الذى صدر عام ١٩٧٦، أول أعماله التى عرف بها فى الحياة الأدبية، ثم لم تلبث الرواية أن جذبت اهتماماته دون أن يغادر عالم الشعر تماماً، فقد ظلت تجاربه الشعرية رغم قصر عمرها تلقى بظلالها على نتاجه القصصى، متمثلة بهذه اللغة القصصية المتدفقة طلاوة، وهذه الوصفية الطاغية التى أثقلت على أعماله رغم جمالياتها، كما كان لنشأته فى مدينة حدودية صغيرة هى «بدرة» أثرها الكبير فى تحديد عالمه الروائى، وثرائه فى الوقت نفسه، فقد رفلت رواياته بأجواء الريف، والبساتين المحيطة بهذه المدينة، كما كانت معرفته وخبرته بالعادات والتقاليد السائدة فى هذه المناطق الريفية تكشف عن نفسها فى كل أعماله الروائية، وهكذا حفلت رواياته بحس عال للطبيعة، فإذا هى تنبض بحياة ندر مثيلها فى الروايات العراقية الأخرى، كما حفلت رواياته بتفاصيل حياة الناس فى هذه المدن الريفية البعيدة، على نحو لا نجد من يجاريه فيها من كتاب الرواية فى العراق. وقد اختزنت ذاكرته الكثير، وقد كان ما اختزنته هذه الذاكرة ثرياً حقّاً، مما حرص على ذكره فى رواياته، خاصة روايته الأخيرة (سابع أيام الخلق)، التى احتشدت بتفاصيل تدور حول الروائى؛ طفولته فى مدينة بدرة القديمة التى لم ينقطع حنينه إليها، أجواء بيته، ذكريات الموت الذى اقترن بطفولته، حزن أمه السرمدى، التى لم تترك الثياب السوداء، موت أخته، إذ يتذكرها وهى تحتضر فى إيوان الموت، وأبوه النجار يعد لها التابوت فى الدار... إلخ. ولقد أدرك عبدالخالق الركابى، منذ وقت مبكر، وهو يدخل عالم الرواية، ما يحتاجه هذا العالم من قراءات، ومرجعيات متعددة، وقد أخذ نفسه لذلك بمنهج تثقيفى واسع ورصين، تمتد أحد أطرافه الى الرواية العالمية فأقبل يقرأ كل ما يقع تحت يديه منها، ويمتد الطرف الآخر إلى ماضى العراق العريق، وتاريخه الحافل بالنكبات الضروس. ويمتد طرفه الثالث إلى ما يتصل بهذا الماضى من تراث شعبى وأدبى وفكرى، وهكذا امتدت مرجعيته التراثية لتشمل نواحى معرفية متعددة، متنوعة، انعكست بشكل واضح على روايته، وتجلت بشكل بارز فى رواية (سابع أيام الخلق) محددة طبيعة بنائها الفنى بالكامل. لقد أدت قراءات عبدالخالق الركابى الواسعة للروايات العالمية، إلى وعى فنى يتجسد فى إدراك مبكر لأمية التقنية فى بناء الرواية، فلم يكن غريباً لذلك أن يكون انجذابه الأول، متجهاً إلى روايات «الحداثة» التى حرص على الإفادة من تقنياتها. فجاءت روايته الأولى (نافذة بسعة الحلم) عام ١٩٧٨، مذكرة إيانا برواية جيمس جويس (يوليسيز)، حين جعل زمنها نهاراً واحداً مقسماً إلى ثلاثة أقسام هى أقسام الرواية: الصباح، الظهيرة، المساء، وساق أحداثها من خلال تداعيات وارتدادات أو استرجاعات بطلها المصاب فى حرب تشرين ١٩٧٣، وهو يرقد فى مكان لا يكاد يغادره يطل عبر نافذة على فضاء متسع. وقد كان انشداد عبدالخالق الركابى إلى ماضى العراق، فى العهد العثمانى منه بخاصة، وحرصه لسبب من الأسباب على الابتعاد عن تناول الواقع حوله، ما جعله يتخذ من تاريخ العراق فى هذه الفترة مهاداً لها، بعد أن وفر لها ما يقتضى من مرجعيات تاريخية وتراثية لازمة. فكان أن كتب روايته الثانية: (من يفتح باب الطلسم) المنشورة عام ١٩٨٢. التى أعلن الروائى، أنها فاتحة مشروع روائى يتناول تاريخ العراق [١٦]، إلا أنه سرعان ما انصرف عن هذا «المشروع التاريخى» بسبب الحرب العراقية الإيرانية، وبسبب إحساسه بأنه أخفق فى أن يحقق فى هذه الرواية، ما كان يحرص على أن يوفره لها من «أسلوب شخصى» يميزه عن أى مبدع آخر. فكان أن استثمر بعض مادة هذا «المشروع التاريخى» فى كتابة روايته الثالثة (مكابدات عبدالله العاشق) عام ١٩٨٢ التى تعد من أوائل ما عرف فى العراق بروايات الحرب وحول المادة الأخرى إلى مشروع روائى آخر، أخذ يتبلور لديه، نتيجة قراءات أكثر تنوعاً وغنى وحداثة، ومنها بوجه خاص، رواية (الصخب والعنف) لفوكنر، ورواية (مائة عام من العزلة) لماركيز، وكتابات عدد من الروائيين العرب الذين تنبهوا إلى أهمية استلهام التراث وتوظيفه فى كتابة رواية تمتلك خصوصيتها العربية، وتميز كاتبها بأساليب شخصية دالة عليه، وهى أساليب شخصية كان الروائى حريصاً على أن يوفرها لأعماله الروائية، لأسباب يعود بعضها إلى هذا

«الوعى الفنى» الذى لمسناه لديه منذ وقت مبكر، ويعود «البعض» الآخر إلى إحساسه العميق بالموت والفناء الملازم له منذ طفولته، الذى فاقمه لديه فى هذه الفترة مرضه. هذا المرض الغريب، الذى داهمه فجأة، وبفعل قدرى، وهو يكتب روايته (من يفتح باب الطلسم)، مصيباً إياه بالشلل، الذى ألزمه الفراش وجعله يواجه وجوده صباح مساء على نحو لا يرحم. ولم يكن لديه ما يواجه به الموت المترصد حوله غير فعل الكتابة، التى أصبحت معادلاً لحياته لأنه بها يتحقق وجوده المهدد بالفناء، بل إنها أصبحت وسيلته للخلود الذى يمد بحياته، التى كان الموت يلتهمها. من هنا أصبحت الكتابة هدفاً، وغاية بذاتها، فيكون لذلك نزوعه إلى أن يكتب رواية أو روايات تمتلك شخصيتها الدالة عليه غاية الغايات، لأنه بذلك يؤكد وجوده، ويؤكد استمرار هذا الوجود بالخلود، الذى يحققه عمل روائى متميز، وهكذا أخذ يتبلور لديه هذا المشروع الروائى الآخر، بفعل ما ذكرنا من مؤثرات، فكان أن كتب روايته الرابعة (الراووق) المنشورة عام ١٩٨٦، التى تتضح فيها ملامح هذا المشروع الروائى الجديد. ويبدو لنا، توضيحاً لما نقول أن عبدالخالق الركابى، وتحت تأثير إحساسه بإخفاقه فى رواية (من يفتح باب الطلسم)، وتعاظم إحساسه بالفناء بسبب مرضه الذى ألحنا إليه، انتبه وهو يعيد قراءة (الصخب والعنف) و(مائة عام من العزلة) لماركيز إلى إمكان أن يستثمر عالم مدينته «بدرة» الذى خبره جيداً واختزنت ذاكرته دقائقه، بكل ما يحيطه من أجواء، وعادات وتقاليد، ومهاد تاريخى، موغل فى أعماق تاريخ العراق، ليخلق له عالمه الخاص، ومدينته الخاصة، وناسه الخاصين، وبهذا الشكل الذى يمكن فيه أن يتابع مشروعه التاريخى الأول، ولكن على نحو جديد، يبرز فيه أسلوبه الشخصى الدال عليه. وهكذا نشأت لديه فكرة خلق «ديرة الهشيمة» البلدة التى ستنمو مع تطور العراق، لتكون «مدينة الأسلاف»، والتى تسكنها عشيرة هى عشيرة البواشق، التى ترجع إلى جدها الأكبر «مطلق» الذى راح ضحية الصراع مع العثمانيين فى أواخر القرن السابع عشر، مما جعل «سيرته» مداراً لفخر العشيرة، التى بدأ بتدوينها «السيد نور» وحرص على الحفاظ عليها والإضافة إليها القيمون على فراره بعد وفاته، مما كون مع مرور الأيام ما عرف بمخطوطة (الراووق) التى حرصت العشيرة والقيمون على فرار «السيد نور»، عليها، لأنها تجسّد تاريخهم.

ولا يتسع مجال البحث ـ هنا ـ لدراسة هذه الرواية، لكننا نرى ضرورة أن نبين أن رواية (الراووق) هذه، مهما اختلف الرأى النقدى بشأنها، جاءت لوناً جديداً فى الرواية العراقية، إن لم تكن فى الرواية العربية، باعتمادها التاريخ مهادا لها ـ فترة أحداثها تقع بين عامى ١٩٠٠ـ١٩١٢، يمتد عمقها التاريخى إلى نهايات القرن السابع عشر ـ واتساع مرجعيتها التراثية التى تتجلى باعتمادها المخطوطة أساساً لبنائها الفنى، كثرة اقتباساته فى ثنايا الرواية من كتب تراثية معروفة، يشير إليها، إشاعة جو من الأسطورية الميثولوجية، التى توثق من صلتها بالتراث الشعبى، هذا غير تحميلها دلالات رمزية، تعمق وتوضح أبعاد الصراع فيها، وتوفيقه فى ذلك، الذى يتضح فى جعل القارئ يستنبط بسهولة، أن «ديرة الهشيمة»، ترمز إلى العراق بواقعه المتخلف الذى انتهى إليه فى مطلع القرن العشرين فى ظل احتلال عثمانى قاس دام أربعة قرون، وأن هذه الديرة شأن «العراق» مقبلة على تطور ونهوض نتيجته اشتداد الصراع بين القوى المتصارعة فيها، وانفتاح الحياة فيها، على بوادر حضارية بدأت رياحها تهب عليه، وهكذا يترك الروائى، إذ هو يختم روايته دون أن يحسم الصراع فيها، القارئ يشعر أنه مقبل على قراءة رواية أخرى له، يمكن أن يتابع فيها امتداد هذا الصراع لدى شخصياتها الرئيسة فى مرحلة أو فترة تاريخية أخرى، تكون «الديرة» فيها قد نمت وانفتحت على آفاق «حضارية» أكثر تطوراً. وهو شعور يزيده لدى القارئ أن الروائى تحرك فى روايته من خلال أبطال صغار السن، أقرب إلى الطفولة والصبا من الرجولة، مما يجعلهم مؤهلين للنهوض بأعباء أكبر فى تشكيل واقع «ديرتهم» فى زمن مقبل، وهى بذلك كله قد كشفت لدى الروائى عن قدرة الصناّع الماهر، الذى يعرف أسرار صنعته، ويحسن التخطيط لما يصنع.

وفى الواقع، أن ذلك ما كان يخطط له الروائى، الذى أكدته روايته اللاحقة (عندما يحلق الباشق) الصادرة عام

١٩٩٠، التى شرع فى كتابتها وهو يكتب (الراووق)[١٧] التى يتابع فيها الصراع ذاته فى هذه الديرة التى اتسعت فاصبحت مدينة الأسلاف ، والأبطال أنفسهم وقد كبروا فى فترة لاحقة من تاريخ العراق حافلة بالتطورات والأحداث الجسام تقع بين عامى ١٩١٢ ـ ١٩٢٠، وهو العام الذى شهد ثورة (العشرين) التى حملت الإنجليز الذين احتلوه، أثناء الحرب العالمية الأولى، احتلالاً عسكرياً مباشراً على التفكير بإنشاء دولته الحديثة. وهكذا جاءت رواية (قبل أن يحلق الباشق) التى انتهت هى الأخرى بما يشعر القارئ بأنه مقبل على قراءة رواية أخرى، تتناول فترة لاحقة من تاريخ العراق، لتكشف بجلاء ما كان يخطط له الروائى، فى مشروعه الجديد، وهو كتابة رواية أجيال يرصد من خلالها تاريخ العراق، على هذا النحو الجديد، الذى أشرنا إلى بعض سماته فى روايته.

(٣)

على أن رواية (سابع أيام الخلق) الصادرة عام ١٩٩٤، التى شرع فى كتابتها كما يذكر فى نهايتها ص ٣٢٤ فى «تشرين الأول» ١٩٨٩، وأنهاها فى ٢٥ تشرين الثانى ١٩٩٢؛ جاءت وهى تحمل مفاجأة للقارئ المتابع لروايتيه السابقيتن، والمهيأ ذهنياً لاستقبال عمل روائى ثالث، يتابع فيه الروائى شخصياته الرئيسية فى حقبة تاريخية لاحقة، لتشكل به ثلاثية تستحق اسمها. إلا أن هذه الرواية خرجت عن هذا المسار تماماً رغم أنها أقامت هيكلها على مادة روايتيه السابقتين، وبشكل خاص (مخطوطة الراووق) واعتمدت عدداً من الشخصيات الروائية السابقة إذ أجرى أحداثها، إن صح وصف ما عرضته بالأحداث، فى زمن الكتابة، وجعل مدارها أمراً آخر لا علاقة له بالإطار التاريخى، وبالهدف الذى سعى إلى تحقيقه فى ظل هذا الإطار فى روايتيه السابقتين[١٧].

والواقع أن هذه الرواية الثالثة التى تفاجئ القارئ بنهجها الجديد، تفاجئه أكثر حين يكتشف من سطورها الأولى أنها تنهج فى نهج غير تقليدى فى بنائها الروائى لم يخرج عن الأطر التقليدية فى رواياته السابقة، رغم كل محاولات التجديد فيها ـ وهو نهج غير تقليدى، لم يسبق له أن وقف عن مثيله فى أية رواية قرأها، فهى رواية من نمط خاص، ذات بناء مركب، رواية أو روايات داخل رواية ، تقتضى من قارئها جهداً كبيراً لقراءتها، بل إنها تقتضيه أكثر من قراءة، لكى يقف على حقيقة بنائها، وماتهدف إليه، وقد لا تسعفه القراءات المتعددة فى ذلك،. فهى تفتقد تماماً المركزية الروائية، ولايكاد القارئ يمسك شيئا من خطوط أحداثها، وبهذا الشكل الذى لا يمكن أن يخلص منها بما يمكن أن نطلق عليه «المتن الحكائى» لها ، إذا استعرنا لغة النقد الجديد ليسهل عليه بالتالى تحديد «مبناها الحكائى».

فالروائى يزج بقارئه، متعمداً، منذ البداية فى دوامة من «المتاهات» ـ «المتاهة» مفردة يستخدمها الروائى فى غير موضع من روايته لوصف مايواجهه القارئ فيها ـ لا يخرج من متاهة حتى يدخل فى أخرى، بل إنه يجد نفسه فى بعض الأحيان داخلاً فى أكثر من متاهة فى وقت واحد، «فالراووق» هذه «المخطوطة» التى حدثنا عنها فى روايتيه السابقتين، تبرز فى هذه الرواية «متاهة» لا يسهل على القارئ أن ينتهى إلى شئ يحدد طبيعتها، ويطمئن إلى هذا التحديد. رغم كونها محور الرواية الرئيسى، كما يبرز «السيد نور» مدون هذا «الراووق» الأول، متاهة أخرى، فى وجوده وغيابه، وتدوينه أو عدم تدوينه له. والمدينة، مدينة الأسلاف، التى كانت فى الروايتين السابقتين ديرة أو قرية، ثم نمت فأصبحت ناحية فقضاء ـ تبعا للتسلسل الإدارى ـ فمحافظة فى زمن الرواية، متاهة هى الأخرى، فهو لايريدها أن تكون مدينة بشر وأسمنت وحجر كما يقول، وإنما يريدها «مدينة أسلاف» أخرى، مدينة الحروف والكلمات، فى حين لايجد القارئ فى كل الرواية مدينة غير مدينة البشر، التى تنبض فى بعض صفحات الرواية بحياة هى أفضل، فى تقديرنا، مافى الرواية من صفحات. و«المتحف» أحد أماكن الرواية الرئيسية متاهة فى أسلوب بنائه، وتوزيع قاعاته، فكم وجد الروائى نفسه، وهو بطل الرواية الرئيسى، الذى يكثر من زيارته، يضيع

في متاهاته، فلا يعرف طريقه إلى مايقصده من قاعاته، فيستعين بدليل يدله عليها. والرواية بذلك كله، وبغيره الذى سنتحدث عنه، ستكون ولابد متاهة المتاهات التى لابد أن يضيع القارئ فى شعابها، فلا يجد لنفسه مخرجاً منها دون دليل هاد، يقوده فى النهاية إليه. وصحيح أن الروائى، الراوى الأول، حاول بإفاضات تفصيلية فى بعض الأحيان على نحو يجافى الفنى، ومن خلال محاورات طويلة مع صديقه «الشاعر» الذى يبدو لنا وجهاً آخر للروائى، أن يقدم إيضاحات لتفسير معمار روايته الفنى، الذى نهض على نظرية فى الرواية، حاول أن يبين أبعادها هى الأخرى، وهى نظرية تعتمد آراء لباختين وبورخس ذكر نصها فى روايته، إلا أن ذلك وحده لايكفى القارئ، فضلاً عن أن ملاحظات الروائى التوضيحية لم تقدم فى مستهل الرواية إنما تناثرت هنا وهناك على امتداد صفحاتها، فإن هذا القارئ، حتى ولو كان قارئاً متابعاً للأعمال الروائية، يحتاج إلى معرفة أكيدة دقيقة، لايسعفه الروائى بها، وإنما يقتصر على ذكر أسمائها، بعدد من «المرجعيات التراثية» خاصة الصوفية منها، التى أقام «هندسة» روايته عليها. وهى مرجعيات ثقافية، فى أغلب الظن بعيدة عن اهتمامه، وقد تكون عسيرة الفهم عليه حتى لو وقف عليها.

وهكذا يجد القارئ نفسه محاطاً بغابة من التساؤلات التى تثير العديد من الإشكالات لديه، لوتتبعناها فى مجرى الرواية لأخذت من البحث صفحات، لايتسع لها مجاله، وهى تساؤلات وإشكالات تعود فى واحد من أسبابها الرئيسة إلى أن الروائى يحرص على «خلط الأوراق» دائمًا، إثارة الكثير من الالتباسات فى «دوامة» فيها الكثير من التشويش والإرباك، كما تعود فى سبب آخر، إلى كون قارئ هذه الرواية يقرأ نمطاً جديداً من الأعمال الروائية لايأخذ شكل أو طابع ما ألف من روايات، مما يحمله على التأمل منذ الصفحات الأولى فيما يقرأ، وهو تأمل يقوده بالضرورة إلى تساؤل يطرح نفسه عليه بإلحاح كلما مضى فى قراءة الرواية، بإحساس متعاظم به، وهو لماذا جاءت هذه الرواية على هذا النحو الغريب الذى جاءت به؟ وهل وراء مايقرأ من شكل غريب مغاير لما عرف من أنماط الرواية، تقليدية أو غير تقليدية، هدف أعمق مما يتراءى له من ظاهر النص؟ إن الروائى دون شك عارف بما تثيره روايته من تساؤلات وإشكالات، لذلك كان حريصاً، كما ذكرنا فيما سبق، على توضيح طبيعة بنائها، وهى توضيحات سنستعين بها عندما نقف عند هذا البناء، فيما سيلى من البحث، إلا أن القارئ المدقق سرعان مايكتشف أن الروائى عارف بأسرار صنعته، وواع بها تماماً، وأن مايزج بالقارئ فيه من «متاهات» و«دوامات» يتقصدها قصداً، بل إن هدفه من كتابة الرواية هو بالذات هذا الشكل المركب، غير التقليدى، الذى يتجلى فى بنائها، وطريقة عرضها التى تثير مثل هذه التساؤلات والإشكالات. ذلك أن طموحه، كما سيعرف هذا القارئ، لو اطلع على ما أدلى به فى حوار معه نشر أخيراً، كان منذ أمد طويل. «الوصول إلى كتابة رواية ذات حبكة تركيبية تتوزع بين حكاية إطارية تنطوى على متن حافل بحكايات متعددة» (١٨). وإنه لذلك كان حريصاً عبر صفحات روايته على توضيح وتفسير إشكالات هذا البناء، والمنطلقات النظرية، التى سعى إلى تحقيقها فى روايته. وبذلك يكون واضحاً للقارئ فى نهاية المطاف أن الروائى، إنما يحرص على هدف لايوازيه فى تقديره هدف، وهو أن يقدم رواية تختلف فى نمطها، وفى أسلوب بنائها، عن كل ماهو مألوف واعتيادى فى الروايات المعروفة، على اختلاف أنواعها وتوجهاتها وطبيعتها، وهو بذلك يطمح، ولابد، إلى أن يحقق إنجازاً روائياً عراقياً كبيراً، بل إنه ليطمح، كما نظن، إلى أن يكون هذا الإنجاز الروائى، عربياً، بكل المقاييس، بل إنه كما نستشف ذلك، مما نعرفه عن الروائى عن قرب، ليطمح إلى أن يكون ذلك إنجازاً يتجاوز حدود العربية إلى العالمية. إنجاز روائى تكون لذة القارئ متحققة فى قراءته وليس فيما يسرده من أحداث، أو مايكشفه من عوالم، ويقدمه من شخصيات، أو مايقصه من وقائع ذات طابع شعبى، أسطورى، غيبى، ومايطرحه من أفكار هنا وهناك، كما تكون لذته متحققة فيما تثيره لديه من مظاهر فنية قد تتصف بالغرابة، والتنافر، لكنها رغم

مظهرها المتنافر، تكشف عن إحكام في البناء، ودقة في الصنع؛ يلذ للقارئ بسببها أن يعيد قراءة الرواية من جديد. ليكتشف في هذه القراءة الجديدة لها نواحي في الصنعة الفنية الماهرة، مايغريه بإعادة قراءتها تارة أخرى، ليسهم مع مؤلفها في إعادة تشكيلها وبنائها. وهكذا يعيش القارئ، عبر قراءاته المتعددة لها، لذة الفن العميق، الذي يفاجئك في كل قراءة جديدة متأملة، باكتشافات تجعلك تعيش أجواء مسربلة بالحلم والتشابك والغموض والتعقيد، فيها مافيها من لذة ومتاع. أترانا نتمادى بعيداً فيما نظن أن الروائي يحلم في أن يحققه في روايته ؟ لانظن ذلك. ولكن حلم الروائي شئ، ومايمكن أن يثيره عمله في قارئه شئ آخر. وهو مانأمل أن نتبين حقيقته فيما يلي من البحث.

(٤)

وتبين حقيقة ماسعى الروائي إلى أن يحققه في روايته (سابع أيام الخلق) يقتضينا الوقوف عند مرجعياتها الثقافية التي نراها تتسع لتشمل في جانب منها «الثقافة المعاصرة»، وفي جانب آخر «التاريخية» وفي جانب ثالث «التراثية»، وهي مرجعيات ثقافية لمسناها في رواياته السبع على قدر متفاوت، تبعاً لطبيعة توجهاتها. وهو «قدر» يميل في هذه الرواية بشكل واضح إلى «التراثية» التي نسارع فنقول إن الروائي اعتمدها اعتماداً يكاد يكون تاماً، بحيث تكاد تشكل لحمة الرواية وسداها، إذا أردنا أن نستعير تعبيراً تراثياً هو الآخر في وصف مدى اعتماد الروائي على هذه المرجعية في بنائها. وهذه المرجعية في الرواية، لا يسهل حصرها في جانب دون آخر، فهي تمتد لتتجاوز التراث العربي الإسلامي، إلى التراث العراقي القديم، والبابلي منه بوجه خاص ، بل إنها تمتد لتشمل جوانب من التراث العالمي، وهي إذ ترتبط بجوهر الفكر الإسلامي، والصوفي منه بخاصة، تستعين بأدوات هذا التراث، والطرق التي اعتمدتها علومه في تدوينه، وتحقيق صحة نصوصه، بل إن الروائي أجهد نفسه في تعلم نظم حساب الجمل من أجل توظيفه في إحكام بنائها كما تستعين بالتراث الشعبي وحكاياته وسيره، هذا غير احتشاد الرواية بالكثير الذي يتصل بجوانب أخرى من التراث متنوعة، يتصل بعضها بالعادات والتقاليد، والمأثورات الاجتماعية، ويتصل بعضها الآخر بأساليب الحياة العامة، وطرز البناء التي تشكل بمجموعها أساس القاعدة الاجتماعية للمجتمع. ولكي لا يكون حديثنا الذي نسوقه ـ هنا ـ حديثاً عاماً لايشخص شيئاً محدداً، وبالتالي لا ينتهي إلى شئ محدد يقودنا إلى نتيجة تتصل بما نريد أن نتبينه في الرواية، سنحاول أن نقف عند «أنماط» هذا التراث الرئيسية التي تمظهرت في الرواية وحددت بنيتها، وصولاً إلى توضيح هذه البنية، وفهمها التي لا يسهل إدراك طبيعتها المركبة الغريبة، والتي نرى أنها تشكل أهم منجز حققته للرواية العراقية، إن لم نقل للرواية العربية المعاصرة، التي تستحق جهد الدرس، وهذه الوقفة الطويلة التي نقفها عندها.

وأول أنماط التراث التي تواجهنا في الرواية هو ما يتصل بالأدب الشعبي، إذ من الواضح للقارئ أن الرواية في بنائها المركب تعتمد بناء تراثياً شعبياً معروفاً في (ألف ليلة وليلة)، فمن خلال الإطار الحكائي مايسرده الروائي على لسانه في ما أسماه «كتاب الكتب» بأقسامه السبعة، تتفرع عدة حكايات، وتستقل أخرى، في نسيج بنائي متكامل خاص بها، يشكل نصاً مستقلاً يمكن أن يطبع منفرداً، وأعني به ما أطلق عليه في الرواية اسم «السيرة المطلقية» نسبة إلى «مطلق» جد عشيرة البواشق التي سبقت الإشارة إليها، وهذه السيرة توزعت إلى أربعة أقسام رويت ثلاثة منها على لسان ثلاثة رواة عاصروا أحداثها، كما تروى السير الشعبية مصحوبة بالربابة، ودون قسمها الرابع (السيد نور) المعاصر لأحداثها الذي تكفّل بتدوين بقية أقسامها ـ أيضا ـ لأنه الوحيد في زمانه الذي يعرف القراءة والكتابة، مما كون نواة مخطوطة (الراووق) الذي أصبح أمر تحقيقه بعد ما أصابه ما أصابه من تشتت وضياع، مدار الرواية. ولا يقتصر تأثر الروائي بـ (ألف ليلة وليلة) على الإطار الحكائي بل تلمسه بعبارات وردت في الرواية هنا وهناك، منها ما يجري على لسان «مطلق» وهو يرد على «السيد نور» بالقول الآتي : «وبماذا

يختلف العيد عن غيره من الأيام فى أرض الداخل فيها مفقود والخارج مولود؟» وفى صفحة ٥٥ ترد العبارة الآتية : «وتركوا أكواخهم ليس فيها ديّار ولا نافخ نار». وفى (ص ١٣٨) يذكر عبارة «هادم اللذات ومفرق الجماعات» وصفا للموت . وفى صفحة ١٥٠ ترد العبارة الآتية: «ولكن ما العمل وقد قيل قديما: من لم يتدبر العواقب ما الدهر له بصاحب». وفى صفحة ٢٧١ ترد العبارة الآتية: «وأسقط فى يد «نايف» فنكس رأسه ساعة من الزمان ....». وفى صفحة ٢٨٠ يختتم الروائى قصة زواج «جناح» أحد أولاد مطلق» بنحنانة بقوله : «وكان جناح» قد اختلى بعروسه، فوجدها درة لم تثقب ومهرة لم تركب.

وفضلا عن ذلك يعتمد فى أقسام السيرة صيغة الأخبار المعروفة فى السير الشعبية: «قال الراوى» عند كل بداية جديدة.

وثانى أنماط التراث التى تواجهنا فى الرواية، هو الذى يتمثل بالفكر الصوفى واتجاهاته العرفانية المختلفة، ويتمظهر هذا الفكر فى الرواية فى ثلاثة أمور :

أولها: يتصل بلغته، وتعبيراته ، ومصطلحاته. ونجد ذلك فى الرواية بشكل يلفت النظر فى مطالع أقسام السيرة الأربعة، فهذه المطالع التى تمتد إلى صفحات عدة، كتبت بلغة صوفية خالصة بتعبيراتها ومصطلحاتها، كما نجدها مبثوثة هنا وهناك فى أقسام الرواية الأخرى، وهى لغة مصطنعة، ليس من سبب لاستخدامها فى الرواية، فى مطالع السيرة أو فى ثنايا الرواية، كما يبدو لنا، غير رغبة الروائى فى إبراز الناحية الصوفية فى الرواية لإضفاء طابعها عليها، صبغها بصبغتها، دون أن يكون هناك سياق يقتضيها، أو دواعٍ فنية أو مضمونية تحوجه إليها.

وثانيهما: يتضح فى اعتماد بعض القضايا التى طرحها الفكر الصوفى، محوراً من محاور الرواية، أو تيمة من تيماتها، ومثال هذه القضايا الصوفية البارزة الذى يمكن أن يوضح ما نقول بجلاء فكرة «الكمال والنقص» كما نجدها فى كتابات أبن عربى (ينظر لتوضيحها ماذكره الروائى عنها فى حوار صفحة ٥٠ وهذه القيمة المطلقة التى تعطى للحرف فى بناء الرواية وتشكيلها، والتى تقع عين القارئ عليها ابتداء فى الصفحة الأولى، والتى تتصدر الرواية حين يقرأ نصاً لابن عربى يقول فيه:

العالم حروف مخطوطة مرقومة فى رق الوجود المنشور ولا تزال الكتابة فيه دائمة أبداً لا تنتهى (ص٦).

وقوله فى مستهل الرواية:

لقد أسدلت الستائر دون مدينة «الأسلاف» مدينة البشر والأسمنت والحجر، لأفتح بمداد قلمى آلاف الستائر والنوافذ على مدينة «الأسلاف» الأخرى مدينة الحروف والكلمات ، المدينة التى أعاد تشييدها حرفاً حرفاً وكلمة كلمة وسطراً سطراً هؤلاء الرواة الستة ... (ص٧، ٨).

كما أنه وزع أسفار «كتاب الكتب» السبعة على حروف كلمة «الرحمن» مما سنوضحه.

وفضلا عن ذلك ، نرى الروائى يستخدم بعض المصطلحات والمفردات الصوفية استخداماً ينطوى على دلالات رمزية، تفيده فى هندسته لهيكل الرواية، وتعميق دلالاتها. ومما يوضح ذلك تسمية حبيبة الروائى بـ «ورقاء»، وهو اسم يرجع بذاكرة القارئ فى أصلها العرفانى إلى عينية ابن سينا المعروفة، وبالذات مطلعها الذى يرد فيه هذا الاسم:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع

وهى بحسب مصطلحات (ابن عربى) الصوفية تعنى النفس أو اللوح المحفوظ»

(حواره ص٥٢).

وواضح لقارئ الرواية المتعمق مدى ارتباط دلالات هذا الاسم بالدور الكبير الذى تنهض به هذه الشخصية فى تشكيل بنية الرواية، وهو دور يكاد يوازى كما يقول الروائى فى حواره:

دور المؤلف: إذ على يديها يتم حل الكثير من معضلات الرواية، ومنها عثورها على أوراق السيد نور الضائعة، مالئة بذلك الثغرة التى كانت تحول دون إتمام الرواية

ويمكن أن نضيف إلى ذلك دورها فى نهاية الرواية، حين يكتشف الروائى حبها له، فتنير بذلك حياته وتبعث فيها أملاً على انفتاح جديد بعد أن كان شبح الموت يسدل عليه ظلاماً دامساً.

أما الأمر الثالث الذى يتمظهر فيه الفكر الصوفى فى الرواية، فهو أهمها على الإطلاق، إذ على أساسه هندس الروائى روايته، وبنى بالتالى «هيكلها» الذى يتراءى للقارئ على هذا النحو المركب الغريب.

وقبل الشروع فى توضيح هذا الأمر ، وتبين أثره فى بنية الرواية،أجد من الضرورى التنبيه إلى أن ما سأذكره هنا يدين إلى هذه المحاورات الخصبة التى دارت بين طلبة الدكتوراه فى كلية الآداب جامعة بغداد للعام الدراسى ٩٥/٩٤ الذى درسنا فيه هذه الرواية، فبفضلهم، وبفضل جهدهم وحماستهم الجارفة، وضعت يدى على جوانب من المعرفة الصوفية الغريبة علىّ، ما كنت لأعرفها وأعرف بالتالى أثرها فى تحديد بنية الرواية لولاهم.

ومن هنا، فإن ما ذكروه فى الحوار الذى دار فى المحاضرات، أو فى المقالات النقدية التى كلفتهم بكتابتها عنها تعد من مراجع هذا القسم من البحث الأساسية [١٩].

ولتوضيح ما انتهينا إليه بشأن هذا الأمر، أقول : إن أية محاولات لتلمس العلاقة بين بنية الرواية وتمظهراتها الصوفية ذات الطابع العرفانى، يستلزم بالضرورة الوقوف على المبادئ الرئيسية التى تستند إليها، ونعنى بها نظرية «الإنسان الكامل» كما استقرت فى الفلسفة الإسلامية/ الصوفية على يد ابن عربى الذى يعده أبو العلا عفيفى المبدع الأول لمذهب وحدة الوجود، ومن ثم عند عبد الكريم الجيلى فى كتابه (الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل)، اللذين يشير الروائى إلى إفادته منهما فى أكثر من موضع من روايته أو حواره. فالحق - فى مذهب الوجود - كما يقول ابن عربى:

> يتجلى فى الإنسان فى أعلى صور الوجود وأكملها

والإنسان الكامل :

> هو علة الوجود والغاية القصوى من الوجود، لأنه بوجوده تحققت الإرادة الإلهية .. ولولا الإنسان لما تحققت هذه الإرادة ولما عرف الحق وهو الحافظ للعالم والمبنى على نظامه [٢٠].

أى أن قيام العالم إنما يتحقق بوجود الإنسان الكامل، ولايزال العالم محفوظاً مادام هو فيه. [٢١].

أما عند الجيلى فنقرأ : «واعلم أن الإنسان الكامل نسخه الحق تعالى، كما أخبر (ص) حيث قال خلق الله آدم على صورة الرحمن» [٢٢]

وهو علة وجود العالم والحافظ له والقطب الذى تدور عليه أفلاك الوجود. ويبدو واضحاً أن الروائى اعتمد اعتماداً مباشراً على ما جاء فى كتب ابن عربى والجيلى فى تشكيل هيكل روايته. فالرواية فى إطارها الخارجى، الذى أطلق عليه الروائى اسم «كتاب الكتب»، تتشكل فى سبعة أسفار، تبعاً لحروف مفردة «الرحمن» - مع التنبيه إلى أن «ال» التعريف هنا تدخل فى أصل الكلمة كما يقول المفسرون لوقوعها اسما على الذات الإلهية - أما لماذا «الرحمن» فالجواب نجده عند الجيلى، حيث يشير إلى أن الحق لما أراد أن يتجلى بصفة الخلق، استعطفته الملائكة أن يفعل مقسمة عليه بأسمائه اسماً اسماً، فلما أقسمت عليه باسم «الرحمن» «خلق الخلق». ثم يشير إلى:

> أن هذا الاسم تحته جميع الأسماء الإلهية النفسية وهى سبعة: الحياة، والعلم، والقدرة والإرادة والسمع والبصر والكلام. فأحرفه سبعة؛ الألف وهى الحياة، ألا ترى إلى سريان حياة الله

فى جميع الأشياء، فكانت قائمة به، وكذا الألف سار بنفسه فى جميع الأحرف حتى إن ما ثم حرف إلا والألف موجودة فيه لفظاً وكتابة، فالباء منه ألف مبسوطة والجيم ألف معوجة الطرفين وكذلك البواقى .... إلخ. فكان حرف الألف مظهر الحياة الرحمانية السارية فى الموجودات. واللام مظهر العلم، فمجمل قائمة اللام علمه بنفسه ومحل تعريف علمه بالمخلوقات والراء مظهر القدرة المبرزة من كون العدم إلى ظهور الوجود .... والحاء مظهر الإرادة ومحلها غيب الغيب ألا ترى إلى حرف الحاء كيف هو من آخر الحلق إلى ما يلى الصدر، والإرادة الإلهية كذلك مجهولة فى نفس الله فلا يعلم ولا يدرى ماذا يريد فيقضى به، فالإرادة غيب محض، والميم مظهر السمع، ألا تراه شفوياً من ظاهر الفم إذ لا يسمع إلا مايقال؟

وما قيل فهو ظاهر سواء كان القول عظيما لفظيا أو حالياً .... وأما الألف التى بين الميم والنون، فمظهر البصر وله من الأعداد الواحد، وهو إشارة إلى أن الحق سبحانه لا يرى إلابذاته... وأما النون فهو مظهر لكلامه سبحانه وتعالى قال الله تعالى (ن والقلم وما يسطرون) وكناية عن اللوح المحفوظ، فهو كتاب الله الذى قال فيه (ما فرطنا فى الكتاب من شىء) وكتابه كلامه. واعلم أن النون عبارة عن انتقاش صور المخلوقات بأحوالها وأوصافها كما هى عليه جملة واحدة، وذلك الانتقاش هو عبارة عن كلمة الله تعالى لها «كن» فهى تكون على حسب ما جرى به القلم فى اللوح الذى هو مظهر لكلمة الحضرة، لأن كل ما صدر من لفظة كن فهو تحت حيطة اللوح المحفوظ فلهذا قلنا إن النون مظهر كلام الله تعالى[٢٣].

ونقلنا هذا النص الطويل بحذف بسيط، ضرورى فيما نرى، لأنه يشكل أساس بناء (كتاب الكتب) وأسفاره السبعة. والواقع أن قارئ الرواية المتأمل، الذى يعرف دلالة حروف لفظة «الرحمن»، كما شرحها الجيلى ليعجب من تمكن الروائى من أن يعكس فيما سرده من أسفاره دلالات هذه الحروف مما يقتضى العديد من الصفحات لعرض ما ذكره فى الأسفار السبعة حرفًا حرفًا للتدليل على هذه الحقيقة، التى أدركناها أنا وطلاب الدكتوراه ـ بعد تأمل وقراءة للرواية أكثر من مرة. ففى هذه الأسفار يحدثنا الروائى عن رحلته فى بناء روايته، التى بدأت الحياة تدب فيها فى سفرها الأول (الألف) الذى هو مظهر سريان الحياة فى الأشياء، لتنتهى عند (حرف النون) الذى هو مظهر الكلام، وبه تكون الرواية قد أخذت مظهرها الأخير، المتحقق فى لفظة (كن)، فهى كائنة مثبتة، مسطورة أمام قارئها، فلم يعد لدى الروائى خالقها ما يقوله، وبذلك تكون روايته هى كلامه.

أما أقسام الرواية الأخرى، التى تتداخل بين الأسفار، وعددها ستة، فإن الروائى سيشكلها فى هيكل الرواية تبعًا لتحولات الذات الإلهية، وأحوال الإنسان الكامل. فالذات الإلهية عند الجيلى، الذى اعتمد الروائى مؤلفه (الإنسان الكامل...) بشكل أساسى فى بناء روايته، تخرج من تجردها وبساطتها إلى ذات مدركة عاقلة فى ثلاث مراحل: الأولى مرحلة الأحدية والثانية مرحلة الهوية، والثالثة مرحلة الإنية: وبهذه الطريقة التنازلية يصبح الوجود عاقلاً ومعقولاً[٢٤]. وفى مقابل هذه المراحل الثلاث التنازلية التى يقطعها «الحق» فى طريقة معرفته بنفسه والاتصال بالبشر، ثلاثة «أحوال» يشعر بها الصوفى فى «صعوده» للاندماج بالذات الإلهية، والفناء فيها، وهى : إشراق الأسماء الإلهية، إشراق الصفات، إشراق الذات. ومن الواضح أن الروائى، استند إلى هذه الانتقالات بين المراحل (نزولاً أو صعودًا) فى تشكيل روايته، ولكنه سيعمد إلى إجراء تغيير أساسى، لهدف ـ نأمل أن ينجلى فيما يلى من البحث ـ يخدم هذا التشكيل فيما يخص بتحولات الذات الإلهية، فالحركة ستظهر معكوسة أى

أنها ستتوالى «الصاعدية» : الإنية، الهوية، الأحدية، أى بالانتقال من معرفة الذات الإلهية بنفسها إلى التجرد أو الوجود المحض بالقوة.

(٥)

ولكى نقترب من فهم كيفية استخدام الروائى هذه النظرية الصوفية فى تشكيل بنية روايته، سننقل هنا نص ما ورد فى الرواية لتوضيح ذلك، ثم نضيف إليه ما ذكره الروائى فى «حواره» الذى يزيد هذا التوضيح بياناً. ونقل ذلك، على طوله، لايشكل فى تقديرنا إلا خطوة أولى فى هذا التوضيح، لم نجد عبارات أوجز وأدق منها فى بيانه، الذى يحتاج هو الآخر توضيحًا سنحاوله فى «الخطوة الثانية» التى نأمل أن تقربنا من هذا الفهم. ففى السفر السادس (الألف المحذوفة) من «كتاب الكتب» ، يخبرنا الروائى أن تبلور فكرة طريقة بناء الرواية تم عندما قرأ ذات ليلة ما كتبه ذاكر القيم ـ خامس الرواة ـ عن «مخطوطة الراووق» فى الصفحات البيض الساقطة فى التصوير «الأوفست» من كتاب الجيلى، يقول:

> منذ تلك الليلة تبلور لدى بناء هذه الرواية. فبفعل مصادفة جاءت تلك الصفحات البيض فى موضع احتوى فى نصه الأصلى على تلك المراحل الثلاث التى تخرج بها الذات من إطلاقها إلى مسرح الوجود، حيث سأتتبع عروج شخصياتى الروائية صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيات، ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية: فما كان موجوداً فى ذهن الروائى بالقوة ـ أخيلة، صور، أفكار، تعينات ـ سيتحقق فى الرواية بالفعل على شكل حروف وكلمات. (ص٢٩٢).

ولكى نبدد شيئًا من غموض هذا النص نشير إلى أن الروائى اعتمد فى بناء روايته رواة ستة يأمل أن يكون هو سابعهم. الرواة الأربعة الأول: عبدالله البصير، مدلول اليتيم، عذيب العاشق، السيد نور هم رواة «السيرة المطلقية» ، وقد استقل كل منهم برواية قسمه، أما الراويان الآخران فهما: ذاكر القيم، و «شبيب طاهر الغيات» اللذان يرويان ما أحاط بمخطوطة الراووق التى ضمت السيرة، من أمور أدت إلى تشتتها أوراقًا متناثرة، وجعلت أمر تحقيقها صعباً. وقد روى الرواة الثلاثة الأول نصوصهم من السيرة شفاهة، فى حين دون الرابع نص ونصوص من سبقوه، أما نصا شديد وذاكر فقد جاءا مكتوبين وما نذكره هنا سيساعدنا على فهم نص آخر ورد قبل النص السابق فى الرواية، نرى أنه من المهم ذكره لأنه يوضح بعبارات أكثر تحديدا بنية الرواية أو على حد تعبير الروائى «إطارها حتى نهايتها كما يبدد شيئاً من غموض النص السابق: يقول الروائى:

> فبين النص الشفهى للراوى الأول [يقصد نص عبدالله العاشق] ونص الكتابى الذى مازال فى طور التشكل والنمو [يقصد كتاب الكتب] ستتخذ النصوص الأخر مواقعها، فنص «عبدالله البصير» يقود إلى نص «مدلول اليتيم» الذى يقود بدوره إلى نص «عذيب العاشق» ، فى حين استند أنا فى نصى هذا ـ إن استطعت أن أبرهن فى ختام هذه الرواية على جدارتى بأن أغدو سابع الرواة ـ إلى نص الراوى السادس «شبيب طاهر الغيات» الذى يستند بدوره إلى نص الراوى الخامس «ذاكر القيم» (ص ١٨٤).

وهذا هو الذى قصده بـ «عروج شخصياته صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف، نزولاً نحو تلك الشخصيات ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية» الذى ورد فى النص السابق. فنص عبدالله البصير «(الراوى الأول)» ، يصعد إلى نص «مدلول اليتيم» (الراوى الثانى)، وهذا بدوره يصعد إلى نص «عذيب العاشق» (الراوى الثالث) الذى يصعد إلى نص «السيد نور» (الراوى الرابع)، الذى يصعد بدوره إلى المؤلف (سابع الرواة) فى حين سيعرج الراوى (سابع الرواة) نزولاً إلى نص شبيب طاهر الغيات (الراوى السادس) الذى ينزل إلى نص ذاكر القيم (الراوى الخامس) الذى ينزل إلى

الراوى (الرابع) الذى كان قد صعد كما رأينا إلى المؤلف (الراوى السابع). وهكذا، تتلاحم أقسام الرواية التى تضم ما ذكرناه من نصوص، صعوداً ونزولاً، لتكون نسيج الرواية وبنيتها الفنية. وقد أفاد الراوى من طريقة «الإسناد» التراثية التى نعتبرها النمط الثالث من المرجعية التراثية بين ما رواه الرواة السبعة فى الرواية، وهو ما يوضحه الروائى فى حواره حين قال:

هناك معراجان متداخلان يتمان صعوداً وهبوطاً، وقد تمكنت من تجسيد عمليتى الصعود والنزول بطريقة «الإسناد» التراثية المعروفة، فالصعود يبدأ بأول رواة المخطوط، فى حين أن النزول يبدأ بسادس الرواة، فمتن المخطوط يبدأ فى عملية الصعود بالصيغة الآتية: (حدثنى شبيب طاهر الغياث فى ما كتب به إلى قال: وجدت بخط ذاكر القيم عن بعض القيمين على المزار عن السيد نور قال: سمعت عذيب العاشق قال: سمعت مدلول اليتيم قال: سمعت عبدالله البصير قال:). أما متن المخطوط فى عملية النزول فيبدأ كما يأتى: (حدثنى شبيب طاهر الغياث فى ما كتب به إلى قال:)، وهكذا تتكرر هذه الصيغة فى مفتتح كل فصل من فصول المتن، حاذفاً كل مرة اسماً من أسماء الرواة فى عملية الصعود ـ ومضيفاً اسما من أسماء الرواة ـ فى عملية النزول ـ ليحقق الطرفان(فناءهما) فى سفر النون من الحكاية الإطارية. ولكون رواة عملية الصعود يمثلون الشخصيات الروائية جاء أسلوبهم فى سرد الأحداث (شفهيا)، إذ إنهم يروون على نغمات الرباب (سيرة شعبية) تدور حول (مطلق) بطل الرواية المحورى. فى حين إن رواة عملية النزول يمثلون أقنعة للروائى، فجاء أسلوبهم فى سرد الأحداث (كتابيًا) (ص/٥٣)(٢٥).

وبمراجعة سلاسل الإسناد التى أشار إليها الروائى فى حديثه السابق، التى تعكس هذا الصعود وهذا النزول، بتفاصيلها التى استهل بها أقسام الرواية الستة غير كتاب الكتب، نلاحظ أن رواة الصعود الثلاثة وصولاً إلى رابعهم السيد نور يرتبطون بالإشراقات؛ فجاء القسم الأول(٢٦) منها، الذى يرويه مدلول اليتيم تحت عنوان «إشراق الصفات»، والثالث الذى يرويه عبد الله العاشق تحت عنوان «إشراق الأسماء»، والثانى الذى يرويه عذيب العاشق تحت عنوان «إشراق الذات»، وهذه الإشراقات كما ذكرنا ثلاثة «أحوال» يشعر بها الصوفى فى صعوده للاندماج بالذات الإلهية، وهى بذلك عبارة عن عروج العبد إلى ربه عن طريق رياضات ومجاهدات عديدة، إلا أنها رياضات ومجاهدات تتصل بالإشراقات التى يكون الفعل فيها أمراً خارجيًا إشراقيًا، لا دخل للإرادة فيه، فهى غير اختيارية من عند العبد، وإنما هى اصطفاء من الرب، لذلك جاء ماروا‌ه هؤلاء الثلاثة ليس بفعل اختيارهم، وإنما عن طريق «الكشف»، وهو الكشف كما قلنا لا إرادة لهم فيه، لذلك حددت المقادير مايروو‌ه من السيرة، فاستقل كل راو من هؤلاء الرواة بقسم من السيرة، لم يسمح له «الكشف» بتجاوزه، فيكون بمجموعة حلقات للسيرة تتابع فيها الأحداث حتى نهايتها، فى قسمها الرابع «القسم المحظور»، الذى يرويه «السيد نور»، والذى يقص فيه وقائع ما عرف فى تاريخ العشيرة بـ«دكة المدفع» التى قتل فيها بطلها «مطلق» وعدد من أولاده.

ومن الطبيعى أن يكون الراوى الثانى فى الوقت الذى يكون فيه راوياً لقسمه، راوياً فى الوقت ذاته للقسم الثالث، والثالث راويا لقسمه وللقسمين السابقين، وهكذا يتبلور موقع «السيد نور» باعتباره رابع الرواة، فهو إذ يكون راوياً للقسم الأخير من السيرة «القسم المحظور» يكون فى الوقت ذاته راوياً لكل السيرة، ولأنه الوحيد فى زمانه العارف بالكتابة كان أيضا مدونها وواضح من كلامنا أن الروائى فى هذا يجرد هذه الإشراقات من محتواها، ودلالاتها الصوفية، ليجعلها المراحل التى تقطعها الشخصيات صعوداً للاتحاد الروائى، فالروائى

باعتباره خالقًا اختار شخوصه دون أن يكون لهم رأى فى هذا الاختيار، كما اختار لهم أسماءهم، بما تنطوى عليه هذه الأسماء من دلالات رمزية، كما حدد «مقاديرهم» فى المعرفة، والجزء المحدد لهم روايته عن السيرة، إن لم نقل بعبارة أكثر دقة، من الرواية باعتبار أن السيرة جزء من الرواية.

أما عروج الروائى نزولاً نحو الشخصيات، التى تنزل هى الأخرى وصولاً إلى السيد نور، فنلاحظ أنها تختص بمراحل تحولات الذات الإلهية، التى يتجلى فيها الرب فى صفحة الوجود نزولاً للاتحاد بالعبد وهى «الإنية، والهوية، والأحدية»، ويجرد الروائى كشأنه مع شخصيات الصعود التى ترتبط بالإشراقات هذه المراحل من دلالاتها الصوفية، لتدل على المراحل التى يقطعها الروائى - بوصفه خالصاً للاتحاد بشبيب طاهر الغياث (الراوى السادس) وذاكر القيم (الراوى الخامس) ومن ثم السيد نور (الراوى الرابع) باعتبارهم مخلوقاته. وهذه التحولات، لأنها صادرة من (الخالق) تتم بفعل وقرار ذاتى، لذلك نرى شبيب طاهر الغياث وذاكر القيم، والسيد نور، يكتبون ما يكتبون سواء أكان قسماً من السيرة (ما كتبه السيد نور)، أم كان يدور حولها (ما كتبه شبيب وذاكر) باختيارهم، ودون تكليف من أحد، تمامًا كما سيكون ما سيروية الروائى فى «كتاب الكتب» الذى يعد مكملاً لما كتبوه، اختياراً ذاتيًا لم يحمله على القيام به أحد، لأنه خالق الرواية.

وكما ذكرنا فى مستهل حديثنا عن هذا المظهر الصوفى، الذى اعتمده فى بناء روايته، فإن الروائى أجرى تغييراً مقصوداً فى ترتيب مسار تحولات الذات الإلهية فى نزولها نحو البشر فجعل ماهو أولها (الأحدية) - الذى يروى فيها «السيد نور» رابع الرواة القسم الرابع من السيرة (القسم المحظور) - آخرها، فى حين جعل آخرها (الإنية) - الذى يروى فيه «سادس الرواة» شبيب طاهر الغياث قصة إخفاقه فى تحقيق «مخطوطة الراووق»، بعد تشتت أوراقها - فى حين احتفظ بقسم الهوية فى مكانه حيث هو، وهو القسم الذى يروى فيه «ذاكرالقيم» ما يتصل بعدد من قيمى «مزار السيد نور» الذين حافظوا على المخطوطة، وأذن لبعضهم بالإضافة إليها، وما آل إليه أمرها فى نهاية المطاف، أوراقًا متناثرة تتخاطفها الأيدى. وهو فى هذا التغيير أراد أن تنتهى جميع أقسام الرواية، عن «السيد نور» باعتباره مدون «المخطوطة» التى جعل الروائى أمر تحقيقها مدار الرواية الرئيسى؛ ذلك أن «السيد نور» رغم كونه رابع رواة السيرة فى السند، لكنه أولهم كونه سابقًا فى وجوده وجودهم، بل إنه «النور» الذى أنار لهم الدرب، واستمدوا من إشعاعه ومنه عن طريق مباشر أو غير مباشر ماروره، لأنه لم يكن راوياً من رواة السيرة فحسب، بل بطلاً رئيسًا من أبطالها، العارف بأسرارها، وأحد قطبى الصراع فيها الذى جسد الخير، فى حين كان «مطلق»، فى أول أمره، مجسداً للشر فى هذا الصراع الناشب بينهما. لذلك، كان «السيد نور» محور (مخطوطة الراووق) الذى أضفى عليها المهابة، والقداسة، لقوة شخصيته، وكراماته، إن لم نقل معجزاته، فأصبح كوخه، الذى دخله ولم نره يخرج منه، احتجاجاً على مطلق، مراراً يتولى رعايته، ورعاية مخطوطته القيمون من بعده، الذين لا يحق لأحدهم الإضافة إلى المخطوطة إلا بإذن منه.وقد نص فى القسم الرابع الذى يرويه على أحدهم، فى حين كان يطوف على آخرين، فى منامهم، ليأذن لهم بذلك.

وليس ذلك فحسب، بل نرى ماراوه الروائى فى «كتاب الكتب» الذى صور فيه معاناته ومكابداته فى سبيل كتابة الرواية، ينتهى هو الآخر إليه، عند أعتاب سفر (النون)، فيبدو الأمر أخيراً، وكأن الروائى يوحد بينه وبين «السيد نور» فيكون هو هو، ويكون نتيجة ذلك فى النهاية الرواية، التى اكتملت أخيراً بعد جهد جهيد استغرق أسفاراً ستة، اتخذت لها حروف الرحمن بدلالات معانيها الصوفية عناوين لها، فتكون هذه الأسفار بمثابة النهر الكبير الذى رفدته أقسام الرواية الستة الأخرى عبر مسيرته بدفقها، فيكون الروائى بذلك، وبعد جهد (الأسفار الستة) قد أكمل عمله وآن له أن يستريح ليتأمل فيما صنع، وهكذا تأخذ الرواية شكلها الأخير فى القرن السابع (سفر النون) الذى يتركه الروائى

صفحات بيضاء، فكأنه يقول فيه لقرائه لقد قلت كلامي، فيما مضى من أقسام، وخلقت لكم عالمي، وصورت لكم شخصياتي وعبرت لكم عن وجهات نظري، على نحو ما قلت، فما عليكم الآن إلا أن تؤولوا ما قلت، وتعيدوا نسيج ما بنيت على نحو ما يتراءى لكم، وبذلك يتضح معنى اختيار الروائي لروايته (سابع أيام الخلق) عنواناً لها، فهو اليوم الذي استراح فيه الخالق، ليعيد التأمل فيما خلق في ستة أيام، وهكذا يكون السفر السابع (النون) هو كلام المؤلف الأخير، الذي تمثله الرواية، فهو لذلك خاتمة السبك الذي تتجمع فيه النصوص وتلتقي الروافد، و إذا رجعنا إلى مرجعية الروائي الصوفية سيكون النص الذي يدخل دار الأبد أي الخلود، وهو النص الذي سيكون خاتمة التعب الذي لازم رحلة الخلق[٢٧] .

ولعلنا بما ذكرناه نكون قد وضحنا ما في الرواية من إحكام بناء، رغم ظاهر هذا البناء الذي يبدو للوهلة الأولى متنافراً، وبذلك نكون قد وضحنا معنى ما ذكره الروائي في «كتاب الكتب» عن شكل هذا البناء الذي شبهه بالمتحف الذي يبنيه في الرواية «بدر فرهود الطارش» أحد شخصياتها الرئيسية، حين قال على لسان صديقه الشاعر: إن الرواية:

> ستغدو على شاكلة ذلك المتحف: مزيجًا من الفوضى والتنافر ظاهرياً، في حين هي في باطنها بمنتهى الدقة والنظام(ص ١٣٣).

وهو إحكام بناء استلهمه كما رأينا من كتب المتصوفة، وخاصة كتب ابن عربي، والجيلي. وبذلك، فإن عبدالخالق الركابي لم يكتب رواية صوفية، ولانراه هدف إلى ذلك، رغم ما يبدو عليه من حرص على صبغها بصبغتها، لأغراض فنية تزيد من فرادة وتميز روايته، وجل ما فعله أنه اصطنع طريقتهم، واصطلاحاتهم، ولغتهم، وأفاد من بعض آرائهم في معاني الكلام والحروف، والكمال والنقص، ووظفها توظيفًا روائيًا. فالأمر في هذه الصوفية باعتبارها إحدى مرجعياته التراثية، التي اعتمدها في كتابة روايته، هو أمر صناعة محض؛ أعمدة وأوتاد ... إلخ، جعلها أساسًا ومرتكزاً لمعمار روايته في نهجها الجديد المبتكر، وليس شيئًا آخر يمت للفكر الصوفي بصلة على الإطلاق، فإن بدا في الرواية شيء من هذا، فهو أمر مقحم مخل بفنيتها، إلا ما كان هدفه توضيح ناحية أو أخرى من نواحي بنائها.

خاتمة وتعقيب:

مامضى من البحث، يشكل القسم الأول منه، الذي حرصنا فيه على توضيح معمار رواية (سابع أيام الخلق) سعياً وراء تعريف القارئ بها، وإعانته على قراءتها، أما ماالذي حققه الروائي حقًا، في ظل هذا المعمار المركب مما يبرر هذا الجهد الفني المضني الذي بذله الروائي في كتابتها، كما يبرر من ناحية أخرى الجهد المضني هو الآخر، الذي لابد أن يبذله القارئ في قراءتها، فسيكون موضوع قسم ثان من البحث، لايتسع له الحيز المخصص لهذا البحث في المجلة.

سنحاول أن نستكمل فيه الكثير مما يمكن أن يلمسه قارئ هذا البحث من أوجه قصور أو نقص، نأمل أن يعذرنا القارئ عنها، ولعل أبرزها ما يتصل بإشكال التلقي الذي تطرحه هذه الرواية بشكل حاد.

هوامش

(١) ينظر في توضيح هذا كتاب عبد المحسن طه بدر القيم تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ١٨٧٠ ـ ١٩٣٨، دار المعارف، القاهرة، طبعات عدة.

(٢) ينظر لتوضيح ذلك كتابنا الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية ج ١، ص، ٢٤ وما بعدها هامش (٧) من ص ٢٤ على وجه الخصوص الذي نشير فيه إلى ربط علي جواد الطاهر في كتابه محمود أحمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق محمد أحمد السيد بكتاب «المدرسة الحديثة» الذين برزوا في مصر في هذه الفترة، و لعل من أبرز مظاهر هذا الوعي الفني لدى هذا القاص الذي يحسن الإشارة إليها أنه وصف روايته القصيرة يمكن اعتبارها أول رواية توفرت لها سمات فنية في العراق.

(٣) سهيل إدريس، القصة العراقية الحديثة، الآداب العدد ٢ شباط السنة ١٩٥٣ ص ٢٤، «جلال خالد» عام ١٩٢٧. في المقدمة التي كتبها لها بأنها قصة عراقية موجزة لأنها لا يمكن أن تقرن بالروايات العظيمة المعروفة له مثل رواية البعث لتولستوي التي حرص على تعريف القراء بها في أكثر من مقال ،كما وصف مجموعته القصصية الصادرة عام ١٩٢٧ بالطلائع لأنها في رأيه طلائع لما كان يدعو إليه من قصص قصيرة تتوفر لها مقومات الفن ، كما لم يذكر في وصفها بأنها قصص، بل نص على أنها صورٌ وأحاديث .. إلخ.

(٤) نشرت مجنونان عام ١٩٣٩، لكن يشير في ختامها إلى أنه أتم كتابتها في ١٣ آذار ١٩٣٦. ينظر عبد الحق فاضل وهذه الرواية كتابنا نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ ـ ١٩٣٩».

(٥) ينظر لتعرف ملاحظاته النقدية كتابنا في الأدب القصصي ونقده مقالة النقد القصصي في العراق في نشأته وتطوره ص/ ٣٠ وما بعدها.

(٦) ينظر دراستنا لهما في الأدب القصصي... ج ٢

(٧) صور خاطفة من حياتنا الأدبية. جريدة أخبار الساعة العدد ٢٤. السنة ٢١ نيسان ١٩٥٣.

(٨) أولى محاولاته في هذا الاستخدام قصة جيف معطرة عام ١٩٤٨ التي حاول فيها أن يقلد جويس في يوليسيز، ينظر دراستنا لهذه القصة الأدب القصصي ج ٢ ص ١٩٦ وما بعدها ، وبرز استخدامه على درجة من النضج أكبر في قصص مجموعته نشيد الأرض عام ١٩٥٤.

(٩) نشر فؤاد التكرلي مجموعته الوحيدة هذه عام ١٩٦٠ وتضم قصصه القصيرة التي كتبها في الخمسينيات، ينظر دراستنا لها في الأدب القصصي ج ٢ ص ٢٨٣ وما بعدها، وقد أعاد نشر هذه المجموعة في طبعتها الأولى.

(١٠) مقابلة مع فؤاد التكرلي نشرت بعنوان «مؤلف الوجه الآخر» في مجلة ١٤ تموز العدد ١٧ السنة ٢، ٣١ مارس ١٩٦٠ ص ٩.

(١١) ينظر لمعرفة موقف فؤاد التكرلي من استخدام العامية في حوار القصص، وارتباط تمسكه بهذا الاستخدام بالوعي الفني لديه، بحثنا «العامية في حوار القصص العراقي الحديث» المعاد نشره في كتابنا: في الأدب القصصي ونقده ص ٥٨ وما بعدها.

١٢) ينظر تفاصيل ذلك في بحثنا ترجمة القصص في العراق ١٩٠٨ ـ ١٩٣٩ وفهرست القصص المترجمة الملحق به المنشور في الأدب القصصي ونقده ص ١٨٠ وما بعدها.

(١٣) الأدب القصصي في العراق، ج ٢ص ص٣٨٩، ٣٩٠.

(١٤) المرجع السابق ص ٢٧٥. وقد اطلعنا على ما كتب منها مخطوطاً، فوجدنا أن وعي القاص الفني كان محقاً إذ لم نجد فيما كتبه من هذه الرواية ما يستحق أن يبذل الجهد فيه لإتمامه.

(١٥) المرجع السابق ص ٢٨٦.

(١٦) ينظر لمعرفة طبيعة هذا المشروع «الرواية تحاور التاريخ». حوار أجراه مع الروائي سامي محمد جريدة الجمهورية العدد ٤٧٥٥، ٩ أيلول ١٩٨٢.

(١٧) ذكر الروائي في نهايتها ص ٥٣٤ أنه بدأ في كتابتها في ٣١ تموز ١٩٨٤، وأنهاها في ٢٠ كانون الأول ديسمبر ١٩٨٧، وكان قد ذكر في نهاية روايته السابقة الرواوق أنه بدأ في كتابتها في ٢٩ نيسان ١٩٨٢، وأنهاها في ٢٥ كانون الثاني يناير ١٩٨٦.

(١٨) هذا الحوار نشر تحت عنوان له دلالته هو: دليل القارئ إلى سابع أيام الحق أجراه: وارد بدر السالم، الأقلام العدد المزدوج ١ ـ ٤ السنة الثانية والثلاثون ١٩٩٧ . وسنشير إلى صفحات النصوص التي نقتبسها منه في صلب البحث.

(١٩) أخص بالذكر منهم : يحيى عارف الكبيسي ، وحمزة فاضل يوسف اللذين سأستعين استعانة مباشرة بما كتباه، ونهلة بتيان التي كان لجهدها في كشف دلالة كلمة «الرحمن» وانعكاسه في الرواية ما أنار لنا درباً مظلماً، كما كان لحماستها المفرطة وبحثها الدائب، ما أضفى على جو الدرس بهجته وحيويته الدافقة.

(٢٠) فصوص الحكم . ص ٣٨

(٢١) نفسه ص. ٥ .

(٢٢) عبد الكريم الجيلي الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ج٤٨/٢.

(٢٣) ألبير نصري نادر التصوف الإسلامي ص ٢٣.

(٢٤) ينظر كتاب نيولد. أ. نيكلسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه.

(٢٥)وقد كرر الروائي تقريباً القول نفسه في حديثه عن تجربته الأدبية الذي نشر تحت عنوان «التجريب أسلوباً ودهشة» في مجلة الآداب (اللبنانية) العدد ٨/٧ السنة ٤٥ آب ١٩٩٧ ص ٣٨ ومابعدها.

(٢٦) تتبادل مفردات: نص، قسم ، فصل في البحث ، للدلالة على ماتوزعت إليه الرواية من أقسام أو فصول أو نصوص، بسبب توضيحات المؤلف التي لم تستقر على مفردة منها.

(٢٧) يقول ابن عربي في باب ترجمة الوجود : «مادامت الدنيا موجودة فالتعب موجود في السعد، إلا أنها دار السبك والتخليص، فأنت تدور في ستة أيام ويوم السابع هو يوم دخولك دار الأبد». رسائل ابن عربي، كتاب التراجم ص ١٦، وأيضا : «اشتغل بالحق في أيام الخلق، وهو ستة أيام، ولو أدركك الجهد فلا تفتر، فإن الراحة أمامك في اليوم السابع». نفسه ص١٧.

تحولات الرواية المغاربية

ـ مداخل مجملة ـ

عبد الحميد عقار*

١ ـ فكرة المغرب العربي والوضع اللغوي:

المغرب العربي فضاء طبيعي وجغرافي واقتصادي وثقافي. إنه واجهة العالم العربي على المحيط الأطلسي والبحر الأبيض المتوسط، وإحدى مناطق العالم حيث تبدو القضايا الجيوسياسية اليوم شديدة التعقيد[١]. وبالرغم من كل التقلبات التي عرفتها مساحته وحدوده بين الجزر والمد على امتداد تاريخه، فهو يمتد من بنغازي شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، ومن البحر المتوسط شمالا إلى نهر السينغال والصحراء الكبرى جنوبا. ويكوّن مجموعة سياسية جهوية تتألف رسميا ابتداء من فبراير ١٩٨٩ من خمس دول ذات سيادة هي ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريتانيا. تتجاوز ساكنته سبعين مليون نسمة، تقيم على امتداد طوله ٤٠٠٠ كم من الشرق إلى الغرب وفي مساحة تقدر بحوالي ستة ملايين كم٢.

لهذا الفضاء عمق تاريخي وحضاري عريق. وقد كان الحضور العربي الإسلامي بعد الفتح عاملا أساسيا في بلورة مكونات هذا الفضاء وتمييز مطامحه ومداه، وتجديد صياغة شخصيته وهويته. في حين كان الاستعمار الأوروبي لبلدان هذا الفضاء منذ القرن التاسع عشر، وبروز حركات التحرير الوطني مع مطلع القرن العشرين، حافزا لإيقاظ الوعي بوحدة هذا الفضاء، وبالحاجة إلى التنسيق والتضامن من أجل جلاء الاستعمار، وتحقيق الاستقلال، وبناء كيان جهوي حديث يفيد من معطيات الجغرافيا والتاريخ والثقافة. أما بعد الاستقلال، فقد أصبح البعد الاقتصادي وما يقتضيه من سوق متكاملة جهويا، وضرورة المنافسة والانفتاح على الآخر وبخاصة على أوروبا، واتساع الهجرة المغاربية إليها، وما تتطلبه ضرورات النمو من شراكة وتبادل متكافئين، كل ذلك أصبح يمثل العنصر الحاسم في الدعوة إلى تشييد المغرب العربي فضاء للحرية والتبادل والتنسيق والتكامل.

* أستاذ الأدب العربي بجامعة الرباط.

يتضح، إذن، أن الدعوة إلى وحدة الفضاء المغاربى فى العصور الحديثة استعادت حيويتها ومشروعيتها بفعل كونها جاءت رد فعل ضد التدخل الأجنبى والسيطرة الاستعمارية، ولأنها واكبت نشوء الحركات الوطنية والسياسية وتطورها مغاربيا منذ مطلع هذا القرن. وقد انبنت هذه الدعوة على وحدة الشعور باستمرار أسباب الالتحام والتأثر المتبادل. ودخلت لذلك فى عداد الآمال المحركة للخيال الجمعى للمغاربيين المعاصرين، آمال تبدو دوما مستعصية التحقيق فى المستوى الاقتصادى والسياسى الملموس، لكنها تظل مع ذلك ممكنا محتملا للمستقبل.

ويحتل الوضع اللغوى مكانة بارزة فى تحديد فضاء المغرب العربى. وذلك لأن «اللغة لا تصلح للتواصل، بل تصلح للوجود»[٢]، ولأنها بالإضافة إلى كونها «أداة تواصل هى أيضا حقل للتعبير يتجاوز الرهان الأساسى فيه التخاطب إلى الهوية»[٣]. من هذا المنظور، يبدو الوضع اللغوى الاجتماعى مغاربيا معقدا، إنه فضاء تتحكم فيه وضعية لغوية ثلاثية:

– لغة الثقافة، ومجال المكتوب، والمقدس، أى اللغة الرسمية مغاربيا وهى العربية بطبيعة الحال.

– لغة الحياة العائلية والاجتماعية، شفوية و«محرومة» من سلطة الكتابة، وتستمد انتشارها وتداولها من أنها اللغة الأم للجماعات التى يتألف منها المغرب العربى وهى (الدارجة أو الأمازيغية ومغايراتهما).

– لغة أجنبية فرنسية فرضها الاستعمار، وأصبحت بعد الاستقلال مصدراً للامتياز والترقية الاجتماعيين، ومجالا للتوتر واتساع المطالبة بالتعريب، ومقاومة الفرنسة.

هذا الاستقطاب حول ثلاث لغات فى المغرب العربى، بما لها من مغايرات وتلوينات، لا يحيل فقط على ثلاثة تعابير لغوية تقع فى مستويات مرجعية مختلفة هى: المحلى، والعربى الإسلامى، والغربى، بل:

يحيل أيضا على انطباع الوسط الاجتماعى بثلاثة ضوابط ثقافية مختلفة تمثل بدورها نداءات أو إحالات على هويات مختلفة. هذه النداءات لا تمثل عوالم منفصلة بقدر ما تشكل عوامل فى تكافل مستمر، بحيث يخضع الفرد لجاذبيتها كلها فى آن واحد ضمن المجرى العادى لحياته اليومية[٤].

إن التعدد اللغوى ظاهرة طبيعية إذ «لايوجد مجتمع يستعمل لغة واحدة. إن المستويات اللغوية متفاوتة فى كل مجتمع»[٥]. لكن المسألة تتعلق قبل كل شئ بالميكانيزمات التى تنتظم هذا التعدد، وبالكيفية الملموسة التى يعاش بها، ففى حالة المغرب العربى يتم ذلك بالتدريج على حساب قوة اللغة العربية الرسمية نفسها، وضدا لها، أحيانا أخرى؛ ذلك أن: «المغرب العربى يتفرنس يوما بعد يوم»، والانتقال بين الوضعية اللغوية الثلاثية هو من بين عوامل أخرى يسهم فى «خلق محيط لغوى حركى وغير متجانس، قد ينتج عنه تهجين اللغة أو «تبغيلها»، إذا لم توفر الشروط للمحافظة على نظامها وصفائها»[٦].

ضمن هذا الأفق يأخذ الصراع من أجل التعريب أبعادا شتى؛ فهو بحث من أجل إحلال اللغة العربية بعد تمكينها من الكفاية اللازمة محل الفرنسية لتؤدى وظائف هذه الأخيرة بلسان عربى؛ وهو من جانب ثان بحث عن ترسيخ الخطاب الوطنى بصدد الهوية؛ ومكان لتفجير التوترات السياسية والسوسيوثقافية بين الجماعات المتعددة اللسان والمتفاوتة الامتيازات والمكونات. هنا، يتحول الصراع حول التعريب إلى ما يشبه الاستيهام. أليست اللغة هى التى تتيح لنا «أن نكون» ؟

هذه، بإيجاز، هى بعض الملامح المشكلة لفضاء المغرب العربى: الرغبة الملحة فى التضامن والوحدة تذكيها ذكريات الماضى المشترك، وآمال المستقبل المتاق إليه بتصور وتفكير مشترك أو متقارب على الأقل؛ تنوع فى المرجعيات والثقافات واللغات يستوحى تنوعا أعمق يعيشه هذا الفضاء فى المستوى الجغرافى والإثنى حيث يمتزج فيه ما هو مغاربى بما هو مشرقى بما هو متوسطى بما هو إفريقى أو إسلامى؛ ازدواجية فى الإحساس وتفتح فى الرأى والتصور حذر وغامض تجاه

الآخر؛ قوة تمركز الدولة الوطنية المقترن من جانب، بغياب إرادة القيام ببعض الإصلاحات التى تمكّن من التقليل من المركزية والمخاطرة جزئيا بنفوذ الدولة فى سبيل تحقيق الوحدة على الصعيد الجهوى، ومن جانب ثان باستمرار صراع الطبائع بدل صراع الأفكار عنصرا بارزا فى العلاقة بين قادة الفضاء المغاربى وأنظمته، ومن ثم استمرار إخفاق تجربة التنسيق وبالأحرى التوحيد.

مجمل هذه العناصر هى التى تؤثث المتخيل الجمعى المغاربى بالصور والظلال والخيالات، فتمنحه خصوصية تثرى المجال الأوسع لهذا المتخيل المتصل باللغة والثقافة العربيين بوصفه كلاً: المتخيل من حيث هو «بناء للشروخ والنتوءات والاستيهامات العميقة والكامنة فى نفس الإنسان.. ويشخص معارك الرغبة والشهوة المحتجزة»[٧]. وعلى سبيل التمثيل فقط، فالمكان فى المغرب العربى له ذاكرة خاصة جدا، فهو تارة قرين الأرض، قدسى، يتنزل من الإنسان منزلة نفسه وعِرْضه، ويستوجب التضحية والفداء؛ وهو تارة أخرى مبعث الرهبة والخوف لأنه مسكون بالأرواح والأشباح والكائنات غير المرئية، ولا يُمتلَك أو يُدرَك عندئذ إلا عبر نسج الحكايات والصور، أو عبر الامتثال للطقوس والشعائر «الغيبية» النابعة من ثقافة أخرى قوامها السحر والرقى والتمائم والتعاويذ والطلاسم. ومثلما هو الشأن تجاه المكان نجد هناك صورا خصوصية أخرى عن اللغة الأم، وعن المرأة، وعن الأم، وعن الجسد والجنس، والأنواء والطقس، وعن الهجرة، وعن الحروب والهزائم، وبالخصوص سقوط الأندلس وما تلاها، وعن المخزن. إنها صور تخصِّص المتخيل المغاربى بقدر ما تفتح أمامه وأمام من يستلهمه أفق كتابة مغايرة. فكيف يتفاعل النتاج الأدبى مع مكونات هذا الفضاء المحكوم بـ«التعدد فى إطار الوحدة والتنافس فى إطار التكامل بين أقطار المغرب العربى»؟

٢ ـ تطور النتاج الأدبى ووضع الرواية المغاربية:

يتميز النتاج الأدبى المغاربى الحديث بسمات وظواهر عديدة تبرز خصوصيته وفرادته:

فهو أولا نتاج متنوع اللغات والمرجعيات الثقافية. فهناك نتاج شفوى يقال أو يدون بإحدى اللغات الأم، ويحافظ على القرب من الحياة الإنسانية بعيدا عن التصنيفات التحليلية الدقيقة، متوسلا بما يميز الإبداع الشفوى من حرص على التكرار والإيقاع، وما يتسم به توظيف مخزون الذاكرة الجمعية من مبالغات وأمثال وصور وتلميحات؛ وهناك نتاج يكتب باللغة الفرنسية لأسباب تاريخية وسوسيو ثقافية تخص الجزائر ثم المغرب فتونس بدرجة أقل. وتشهد موريتانيا بدورها ظهور أدب ناطق بالفرنسية من نماذجه أعمال يوسف غاى فى الرواية والمسرحية، وأعمال موسى ولد ابنو فى الروائية[٨]. أما النتاج الأدبى الأساسى المهيمن فهو باللغة العربية، اللغة العالمة والرسمية مغاربيا. هذا النتاج ما فتئ يتطور ويتحول ويغتنى بانيا له مكانته الخاصة فى وجدان المغاربى، وفى النسيج الثقافى والفكرى المتسم بالتعقيد، لكن بالحيوية والنمو كذلك. وهذا النتاج ذو التعبير العربى ينسج موقعه الخاص فى سيرورة الأدب العربى بوصفه كلاً، رافدا من روافده، ووجها متميزا بمتخيله واجتهاداته الخاصة فى التأليف والصياغة، واشتغاله النوعى على الفسيفساء اللغوية. لذلك يظل هذا الإنتاج المكتوب بالعربية هو الأكثر تمثلا وتمثيلا لعناصر الفضاء المغاربى وتطلعاته وهواجسه وحميمياته.

وثانية تلك الظواهر أن الإنتاج الأدبى العربى المغاربى فضلا عن مواكبته الإبداعية لتاريخ هذا الفضاء وتحولاته، فهو أدب يجسد ويصدر عن قواسم مشتركة تعتبر ثمرة استلهام الأدباء للسياق السياسى والسوسيوثقافى نفسه[٩]، وثمرة استلهامهم للمتخيل نفسه، وللذاكرة اللغوية المشتركة نفسها، الغنية والمتجذرة فى المقدس والدنيوى، والمدوّن والشفوى منذ قرون. ومن هذه القواسم:

* ارتباط نشأة هذا الأدب فى مراحله الأولى قبل الاستقلال ببروز الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد، مما أضفى على الأدب طابعا اجتماعيا وتسجيليا استهدف تخليص اللغة الأدبية من قيود التقليد، وتحرير المضمون من الرتابة، والاهتمام بالتسجيل التخييلى لردود الأفعال تجاه خصائص الحقبة الاستعمارية، خاصة أسئلة الهوية ومقومات الشخصية المغاربية.

* غنى الموروث الثقافي العالم واستمرار تأثيراته وامتداداته في الذاكرة والوجدان والتربية.

* قوة حضور التراث الشعبي، وإعادة استحضاره وتوظيفه برؤى متباينة الأشكال والأهداف.

* استمرارية التفاعل والتواصل العميقين مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي.

* تأثيرات المثاقفة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغة، لكن بأفق نقدي وانتقادي.

وثالثة هذه الظواهر تخص التحولات العميقة التي يعيشها هذا النتاج الأدبي مغاربيا، وبخاصة منه ذو التعبير العربي. إنها تحولات تمس الأشكال والموضوعات والعلاقة بالمتخيل وباللغة.

فحتى السبعينيات من هذا القرن، أولى الأدب المغاربي الحديث، وقد عرف بدايته التحديثية الأولى منذ الاستقلالات، أهمية قصوى للرسالة الاجتماعية، وبشكل خاص لقضايا الثورة والتغيير والالتزام.

وإذا كانت القصيدة والقصة القصيرة قد عرفت انتشارا واسعا بحكم سهولة النشر في الصحف والمجلات، فكانتا لذلك ذات حضور قوي خلال الستينيات والسبعينيات وذات قدرة على التقاط التبدلات والتوترات الاجتماعية، فإننا نسجل ابتداء من الثمانينيات نموا مهما في الرواية واتساعا واضحا في الإقبال عليها قراءة ونقدا وتدريسا؛ وقد اتجهت الرواية منذئذ نحو: تشخيص تمزقات الفرد، واستعادة عالم الطفولة، والانشغال بتأمل الكتابة في ذاتها في حقبة اتسمت بتنامي الشعور بخيبة الأمل أمام انكسار المشاريع الكبرى للتغيير والثورة؛ مثلما اتجهت هذه الرواية إجمالا نحو رفض الواقعية الموروثة عن القرن التاسع عشر، وتشييد أشكال جديدة مولّدة وتجريبية؛ وذلك بعدما ظلت خلال الستينيات والسبعينيات حبيسة انشغالها بتصوير الصراعات الوطنية الاجتماعية من منظور اجتماعي أطروحي أو نقدي إشكالي في الغالب الأعم.

هكذا، اتجه الأدب المغاربي، إذن، نحو تشييد خصوصيته وبناء منطقه الخاص باستقلال عن باقي الخطابات وبرؤية جديدة للعلاقة بالإيديولوجيا وبالواقع، وبانفتاح كبير على فضاءات الحلم والمدهش والساخر والعجيب واليومي والترائي، وبالتشخيص الأدبي للتعدد اللغوي والأسلوبي الذي يخترق الفضاء المغاربي، كل ذلك بأفق تجريبي واضح.

وتعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية بالمغرب العربي قدرة على تشييد هذه الخصوصية، وإبداع تلك الفضاءات، علما بأن إيقاع تكونها وتطورها يتسم بالسرعة وبالتداخل والاختزال في المراحل والاتجاهات بسبب عدة عوامل منها:

١ ـ الرواية المغاربية حديثة العهد من حيث النشأة والتكون والتطور قياسا إلى مثيلتها في المشرق العربي، ويعتبر تكونها حصيلة تطورات اجتازتها أشكال تعبيرية شبه روائية مثل القصص التاريخي والسيرة الذاتية، هما بدورهما جاءا استجابة لتحولات النثر الأدبي والتأليفي مغاربيا خلال النصف الأول من القرن العشرين، ابتداء باستيحاء قوالب المقامة والرحلة وتوظيفها في التعبير عن تغير الزمن والقيم وبروز إحساس جديد بهما، مروراً بكتابة الخاطرة والقصة الخرافية والتسجيلية، وصولا إلى إبداع القصة القصيرة والرواية. هذا الموقع للرواية داخل عالم النص كان ثمرة تحولات عاشتها المجتمعات المغاربية غداة الاصطدام المباشر والعنيف بالغرب، وبسبب تنامي الوعي الوطني، وبفعل تأثيرات عمليات «التبرجز» والمثاقفة.

٢ ـ لقد اتبعت الرواية المغاربية في تطورها النهج نفسه تقريبا، لكن بإيقاع وتوقيت متفاوتين. وهكذا تعتبر الروايات الأولى(١٠) بمثابة نمط أصلي، ستحاوره وتتجاوزه روايات أخرى ذات توجه تجريبي حداثي، عرف بدايته الأولى خلال السبعينيات ليصبح نمطا مهيمنا في العقدين التاليين.

٣ ـ إن أفق الرواية المغاربية ومسار تطورها محكومان بالرغبة الملحة في التجريب والتحديث. فالتجريب، وتكسير خطية السرد وأحادية الصوت والخطاب، كل ذلك يمس اللغة والشكل والمعنى والرؤى على السواء، فيطبعها بالتجديد والتنوع، وبالتوالد والتشذُّر، وبتلاشي الحدود بين الأجناس

الأدبية والتعبيرية، وبتعدد الرؤى والدلالات المحتملة، حيث تحل «مغامرة الكتابة» محل «كتابة المغامرة». هذه الرغبة فى التجريب والتحديث تجسد فى الواقع أفقا مشتركا لقطاعات معرفية ومجتمعية مغاربية يمثل التقدم والعقلانية والديموقراطية رهانها الأساسى منذ الستينيات أو قبلها بقليل.

٣ ـ تحولات الرواية المغاربية:

ومن أبرز ملامح هذا التطور وتجلياته الخصائص التالية:

أولا: إن نصوص المتن الروائى المدروس[١١] تؤكد، انطلاقا من الجوانب التى تم تحليلها وتركيب مكوناتها وخصائصها، أن الخطاب الروائى المغاربى قابل لأن يقرأ باعتباره سلسلة نصية دينامية متطورة. فهذا الخطاب رغم حداثة سن تكونه، مسكون بالتحول، وبالبحث عن الخصوصية والمغايرة. ثم إن مدارات التحول وإوالياته «تشمل بنيات الخطاب التخييلية والسردية والتعبيرية والتشخيصية والجمالية». وفى الخلاصات التالية ما يضىء شمولية هذا التحول:

١ ـ فمادة التأليف الروائى تخلت عن أن تكون استيحاء لما هو جاد ورصين ومكتمل لكونه يجد أصله فى تاريخ الحركة الوطنية، أو فى واقع الصراعات الاجتماعية المتناسلة بعد ذلك، أو فى علاقة القرى بالمدن وما ينجم عن الانتقال والنزوح من مشاكل، أو فى وضع المرأة فى ظل قسرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلفها. عوضًا عن ذلك، اتجهت مادة التأليف الروائى لتكون صدى للتجربة الخاصة، ولهموم الذات فى أبعادها الشخصية والوجودية، ولتساؤلاتها الإحراجية والشكوكية، ورغبتها الخبيئة فى الارتياد والكشف. وفى ضوء انطلاق قريحة الشخصية الروائية ومزاجها حيث يتم تشخيص الحقيقة الاجتماعية. وهذا الأمر هو الذى يفسر التدخل العنيف للشخصية والسارد والمؤلف أحيانا، والحضور الملحوظ للغة الاستيهام والبوح والمفارقات الساخرة، وأسلوب الكشف عن التقنية حيث أصبحت الكتابة نفسها موضوعا أو مادة للتأليف الروائى.

٢ ـ والبطل الذى فقد، أو كاد، وضعه الإشكالى أمسى موزعا فى بحثه ومغامرته بين تيمتى الموت والجنون، أو بين ازدواج الشخصية وبطولتها المقزمة، وبين استيهامات الطفولة وخيالاتها، ومكونات الذاكرة و«خيانات» التاريخ، أو خياناته، بين خرافية الواقع وعجائبيته الأسطورية، بين الملحمى المفجع والهزلى الساخر. هذا البطل يحتمى لدى عبد الله العروى بنداء الفكر الحريص على تعقيل كيفية التعبير وتقنياته.

وفى كل هذه الصور يحرص الكتّاب على إضفاء طابع التخييل حد الغموض والالتباس على تجربة الشعور أو الوجود أو التاريخ التى توجد فى أصل مادة التأليف الروائى؛ وعلى إظهار الشغف المبالغ فيه بالآنية والتغير، وبالقلق والتوحد؛ وعلى انتهاك المحظور والمقدس.

وتتفاعل داخل نصوص المتن المدروس زاويتا نظر يتم من خلالهما الإصغاء والتقاط ذبذبات الذات والواقع وتململاتهما، توتراتهما وانكساراتهما، شظاياهما ولحمتهما، ما يتداعى منهما وما هو قيد المخاض أو التشكل: زاوية تنظر إليهما من تحت، من خلال المهمش والمنسى والمقصى أو حتى من خلال حالة الرثاثة؛ وزاوية تنظر إليهما من فوق، من عالم البنيات والأنساق والسياقات المنظمة المؤسّسة، التى لها سلطة.

٣ ـ وبتلازم مع هذا التبدل فى مستوى القصة ومادة التأليف، عرفت الأشكال الروائية انتقالا سريعا، تطورت فى سياقه من واقعية نقدية أو طبيعية رمزية، لتستقر بعد ذلك عند ملامح واقعية جديدة ذات تلوينات متباينة، لكنها تلتقى كلها عند تيار التجريب الحداثى. فالسرد يتسم بالتصدع بانفتاحه اللانهائى، والحدود بين الأجناس الأدبية تقلصت وكادت تمحى، والسرد التراثى يعاد توظيفه بأسلوب خلاق يساهم إلى جانب بقية العوامل الأخرى فى تخصيص الخطاب الروائى المغاربى، ويستبدل بالشكل القائم على الوحدة، شكلاً دينامياً يجد انسجامه النصى فى التوالد والانفتاح والنسبية.

ثانيا: إن تحولات الخطاب الروائى المغاربى ليست دون مآزق، ذلك لأن النزوع التجريبى يصبح أحيانا عائقا أمام التطور وأمام التلقى عندما يصبح الاشتغال على اللغة يساوى التضحية بالقصة أو الحكاية، وبالشخصية، وبالبناء. أليس فى

مسلك كهذا تضحية بالقارئ وبالمتلقى؛ أى بمحيط النص نفسه؟ إن مسألة الغموض والالتباس وغياب المعنى أحيانا أو تلاشيه، تجعل من أسئلة التلقى حاضرة بقوة فى مجرى السياق الثقافى والتداولى لهذا الخطاب بالمغرب العربى راهنا.

ثالثا: تحولات الخطاب الروائى الناسجة لخصوصيته ومآزقه وحداثته تستمد مشروعيتها وتتغذى من سياق ثقافى وفكرى عام. هذا السياق يتصل بما يميز حركة التأليف فى حقول الفلسفة والتاريخ واللسانيات والإيديولوجيا من خصوبة وتفتح وتوجه نقدى، وما يطبع مناهج التفكير فيها من تساؤل وبحث وعقلانية، وما تتسم به الخلاصات والأبنية التى تصوغها من تنسيب وتجذر فى الزمان والمكان، بما سيكون فى إمكانها أن تلتقى بما هو كونى وإنسانى. إن عملية التماثل والاستمداد ذات الصبغة الحوارية بين مختلف هذه الحقول تمثل أحد شروط تجاوز الإبداع الأدبى والفكرى المغاربى لذاته ولحدوده اللسانية، وتأكيد قابليته للانخراط فى الفضاء الكونى من موقع مغاير.

رابعا: وختاما، وفى ضوء هذه الاستخلاصات، نتساءل: ألا يوجد السرد الروائى المغاربى، إذن، انطلاقا من هذا الوضع بصدد إنجاز نقلة جديدة يحقق فيها انزياحا ما عن عوالم الحكى السندبادى ذات البنية الدائرية التى لا تتقدم إلا على أساس تكرارها لذاتها، واقترابا من عوالم السرد الدونكيشوطى فى ذهابها إلى نقطة اللاعودة، وانخراطها فى العالم بالرغم من كونه أوسع حجما من وعى البطل؟ ألا تمثل تيمة الجنون والهذيان والرغبات المحمومة، ومحاورة المؤلف والكتابة تخييليا، وتلوين المركزية اللغوية بالتشخيص الإبداعى للغة التداول اليومى وللمرددات الشعبية، والتفكير فى الرواية بوصفها رواية مضادة، ألا يمثل ذلك إرهاصاً بهذا التحول ومسيرا فى اتجاه ذلك الأفق؟

نكتفى الآن بإثارة هذه التساؤلات، بما أن مدار الإجابة عنها يتعلق بمنحى آخر فى التحليل وباتجاه آخر فى البحث.

هوامش:

١ ـ إن التعقيد الذى يميز القضايا الجيوسياسية مغاربيا، وبالرغم من آثاره السلبية على الاستقرار أو على التنمية المتكافئة، يعتبر عنوان دينامية سياسية وثقافية ومجتمعية لايمكن إنكار أهميتها، فمضمون هذا التعقيد والعوامل التى تنتجه كلاهما يتسم بالتناقض ويوسع دائرة الصراع والمطالبة بإحداث التغييرات الضرورية، مثلما يعيد النظر فى أسس تدبير الشؤون الداخلية للمغاربة، وفى تنظيم علاقاتهم بالمجال وبالتراث وبالذات وبالآخر. فاتساع حركة المطالبة بالديموقراطية وحقوق الإنسان، وتنامى الحركات السياسية ذات الأساس الدينى الأصولى؛ واستمرار نمو الهجرة المغاربية نحو أوروبا، مع ما نتج عن ذلك من ردود أفعال متناقضة فى أوروبا والبلدان المغاربية على السواء؛ من مؤشراتها تصاعد نزعات العداء للأجنبى، والعنف، وإعادة طرح قضايا الهوية بحدة أحيانا فى سياق تنامى التوترات الثقافية التى تغذيها النزوعات الإثنية، والتعارض بين التقليد ونزوعات الامتثال للنموذج والحداثة، ونداءات الترشيد والعقلنة وضرورة إقامة شراكة حقيقية أساسها التعاون والتبادل أفقيا وعموديا؛ والتنافس الخفى والقوى بين أمريكا وأوروبا حول الحضور الممكن لهما فى الفضاء المغاربى؛ ودور الجسر الذى يضطلع به المغرب العربى بحكم الجغرافيا بين إفريقيا أو جزء هام منها على الأقل، وأوروبا: هذه العوامل والمتناقضات وغيرها، ليست سلبا مطلقا، بقدر ما هى تعبير ملتبس عن دينامية سياسية ومجتمعية رهاناتها متناقضة وغامضة؛ ومن هنا يأتى طابع التعقيد المشار إليه.

٢ ـ جاك بيرك، نقلا عن جلبير جرانجيوم، **اللغة والسلطة والمجتمع فى المغرب العربى**، ترجمة محمد أسليم، الفارابى للنشر، مكناس ١٩٩٥.

٣ ـ جلبير جرانجيوم،م.س، ص ٦.

٤ ـ ج. جرانجيوم، م.س،ص ٨٩ .

٥ ـ عبد الله العروى، **ثقافتنا فى ضوء التاريخ**، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافى العربى، ١٩٨٣، ص ص٢١٠ ـ ٢١١.

٦ ـ عبد القادر الفاسى الفهرى، ملكة اللغة العربية ونموها فى وضع الازدواج والتعدد، ضمن كتاب: **قضايا استعمال اللغة العربية فى المغرب**، مطبوعات أكاديمية، المملكة المغربية، سلسلة الندوات، الرباط، نوفمبر ١٩٩٣، ص٧٢.

٧ ـ جمال الدين بن الشيخ، دراسة المتخيل العربى: المنهج وأسئلة النقد، حوار أنجزه محمد برادة مع جمال الدين بن الشيخ، مجلة **المشروع**، ع١٠، ١٩٨٨.

٨ ـ مؤلف جماعى، موريتانيا: **الثقافة والدولة والمجتمع**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٥، ص٢٠٢.

٩ ـ Akkar, M. Berrada in:
L'Etat du Maghreb, sous la direction de Camille et Yves La Coste, Paris: Ed. La découverte,. 1991,p.304.

١٠ ـ نقصد بالروايات الأولى الأعمال السردية الطويلة النفس، والبعيدة عن محاكاة تقاليد السرد العربي القديم من قبيل الرحلات والمقامات، والبعيدة كذلك عن ميثاق السيرة الذاتية. وهي كذلك الأعمال السردية التي تستجيب في بنائها لمكونات الشكل الكلاسيكي للرواية الأوروبية، خلافا لما سبقها من نصوص قصصية طويلة، لكنها لا تمتلك بالوضوح الكافي مقاييس الشكل الروائي. والروايات المغاربية الأولى الناضجة هي على التوالي: زمن الضحايا (١٩٥٦) لمحمد العروسي المطوي بالنسبة إلى تونس، دفنا الماضي (١٩٦٦) لعبد الكريم غلاب بالنسبة إلى المغرب، ريح الجنوب (١٩٧١) لعبد الحميد بن هدوقة بالنسبة إلى الجزائر، الأسماء المتغيرة (١٩٨١) لأحمد ولد عبد القادر بالنسبة إلى موريتانيا، حقول الرماد (١٩٨٥) لأحمد إبراهيم الفقيه بالنسبة إلى ليبيا.

(١١) ملحق:

المتن الروائي المدروس:

واسيني الأعرج، نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٣.

ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دار الجرمق، دمشق، ١٩٨٩.

محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٩٨٧.

عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣.

صلاح الدين بوجاه، الاعترافات والأسرار، سراس للنشر، تونس ١٩٨٥.

التاهير والقيامة، سراس للنشر، تونس ١٩٨٥.

جيلالي خلاص، حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦.

عبد القادر الشاوي، دليل العنفوان، الفنك، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

الميلودي شغموم، عين الفرس، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٨.

أحمد إبراهيم الفقيه، حقول الرماد، المنشأة العامة للتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٥.

هشام القروي، ن، ديميتير، تونس،١٩٨٣.

أعمدة الجنون السبعة، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ١٩٨٥.

محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال، الدار التونسية للنشر، تونس،١٩٧٣.

مصطفى المدايني، الرحيل إلى الزمن الدامي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٨١.

عروسية النالوتي، مراتيج، سراس، تونس،١٩٨٥.

محمد الهرادي، أحلام بقرة، دار الخطابي للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ١٩٧٨.

عرس بغل، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٨، وروايات الهلال، عدد ٤٤١، القاهرة، مارس، ١٩٨٨.

أحمد ولد عبد القادر، الأسماء المتغيرة، دار الباحث، بيروت، ١٩٨١.



فى إشكالية الهوية المزدوجة

الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية نموذجا(١)

بنسالم حميش*

تلميذان يلتقيان: لدراسة برجسون وديكارت، ولنسيان الشيخ بن باديس والشعراء الجزائريين الذين ليست لهم لغة.

مالك حداد(٢)

إن المطلب الأكثر استعجالا عند جماعة أخذت بزمام أمرها هو حقا تحرير لغتها واستعادتها (...) وجدها هذه اللغة تسمح للمستعمر أن يعيد الوصل إلى زمانه المتقطع، وأن يكتشف من جديد استمراريته المفقودة واستمرارية تاريخه.

ألبير ميمي(٣)

أن يغير كاتب لغته معناه: أن يكتب رسالة حب مستعينا بالقاموس.

إ.م شيرون(٤)

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

فى مختلف حقول المعرفة، يعلم الباحثون بالتجربة فوائد الازدواجية اللغوية من حيث هى أداة مقارنة لثقافتين مختلفتين من حيث الأصل والهوية. إن هذه الأداة تتيح لهم فعلا أن يضعوا منظومة ثقافية فى مرآة منظومة أخرى وتنسيبها، وبالتالى إغناء الواحدة بالأخرى. ومن هنا، مبدئيا، يكون المتمكن من لغتين قادرا على تلمس الشمولية فى تكامل الثقافات واستعدادها لاكتساب مهارات التواصل والتبادل، وذلك بحكم تموقعه فى خطوط الوصل بين ثقافتين: واحدة هى له بالأصل والانتماء، والثانية بالاستعارة والتبنى.

غير أن حدود الازدواجية اللغوية ـ كما يمكننا رصدها فى بلدان المغرب ـ تأخذ فى الظهور ما إن يعتور عبارات التعايش بين لغتين نوع من التدهور بفعل ميل واحدة إلى التضييق على الأخرى أو إلى إقحامها فى صراع هيمنة ونفوذ لا تكافؤ فيه بين القوى والوسائل. ومن هذا الباب يمكن

التدليل على ذلك بالفرنكوفونية بوصفها سياسة لغوية ثقافية ومؤسسة رسمية[٥].

كما أن هناك حدودا أخرى لتلك الازدواجية يجوز تأكيدها في مجال ثقافة الإبداع الأدبي تخصيصا. ذلك لأنه إذا كانت ثقافة البحث في العلوم الإنسانية أو الطبيعية تتطلب لغتين فأكثر، فإن الأمر ليس كذلك في شتى فنون الإبداع من شعر ورواية ومسرح وسينما، حيث تكون السيادة كلها للغة الواحدة بوصفها نظام استيعاب وتمثل، ونمط تحقيق وإنجاز. وهكذا، فإن كل أدب إنما ينتمي إلى لغته وتاريخها، سواء كانت هذه اللغة أصلية أو مقتبسة. ومن هنا تصح إعادة النظر نقديا في تسميات من صنف الأدب المغاربي، أو العربي، المكتوب بالفرنسية أو الإنجليزية، على سبيل المثال.

إن فرضيتنا في هذا البحث التحليلي الإظهاري هي أن الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية يحمل اسما مشكلا يتم ضمنا عند واضعيه عن سلوك إقصائي بين. وهذا الاسم، على أية حال، كما يبدو لنا صوريا، ليس أقل وقعا من شئ يكون أدبا فرنسيا مكتوبا بالعربية. ومن جهة أخرى ملازمة، إن ذلك الأدب لا يمكنه، موضوعيا، أن يقوم إلا كفصل في التاريخ المعاصر للغة ـ الموطن (بتعبير ميشلي) التي كتب وطبع فيها؛ أي تاريخ الفرنسية من حيث هوحقل ذهني ونفسي ـ لساني، كما سيأتي بيانه.

من هذا المنطلق، لنا أن نقول إنه يجوز لكتابنا بالفرنسية أن ينالوا حقا لايمكن لأي مؤرخ ثقة للأدب الفرنسي أن يرفضه لهم، أي حق المواطنة الأدبية الفرنسية، كالذي تمتع به كتاب جزائريو المولد، أمثال ج. رووا وأ. كامو، و إ. روبليس، وكتاب آخرين من «الأرجل السود» أقل شهرة أو منسيين من صنف : ج. سيناك، وك. بن عدي، وأ. بنسوسان، وم. سكاليسي، ول. برتراند، وم. ريفل وغيرهم.ولا يصح في شئ القول، في هذا الباب، بخصوصية ما للفرنسية المغاربية بوصفها «غنيمة حرب» حسب تعبير لامعقول لكاتب ياسين، كما لا يصح في شئ التعلق بالظن أنه داخل لغة متبناة يمكننا الخلق أو اختراع لغة أخرى بدعوى مجيئنا إليها من أصقاع وآفاق وراء البحر. فأية مواساة غير مجدية أن نقول مع كاتب ياسين: «إن وضع (الكاتب الجزائري بالفرنسية) بين خطوط نار يرغمه على الاختراع والارتجال والإبداع»[٦]، وكما يعلم جيدا المبدعون في قرارة أنفسهم ومداركهم، وكما لا ينفك اللسانيون يبرهنون عليه، فإن اللغة، كل لغة، هي عالم في ذاته، يعطي للخطاب قواعده ونواظمه، وللكتابة أرضية انغراسها واشتغالها، وللرؤيا أفق نبضها وتحركها، مع أن هذا العالم من طبعه أن يسترجع دوما كل الحيويات والإنجازات القولية التي يتيحها، ولو كانت لمبدعين عصاة متمردين كرامبو وبودلير وسيلين وآرتو، أو كانت لتيارات كالسريالية أو الكريبول، إلخ. وبالتالي، فإن اللغة، بصورة مجازية، مثل الثعبان الذي يعض ذنبه، يبدل جلده، ولكنه يبقى مع ذلك زاحفا منصهرا في جنسه وطبيعته:

> حتى قبل يقظة وعينا الأولى، [كما يكتب لوي يمسليف]، تكون الكلمات قد رنت من حولنا، مستعدة لأن تلف البذور الهشة البكر لفكرنا، وأن تتبعنا من دون كلل طوال حياتنا، منذ انشغالاتنا اليومية المتواضعة حتى لحظاتنا الأكثر سموا وحميمية، لحظاتنا التي تستمد منها حياة سائر الأيام قوة وحرارة، بفضل الذكريات المجسدة في اللغة[٧].

وعليه، فإن القول أو الاستمرار في القول بفكرة أن اللغة في مجال الخلق الأدبي وحتى الفكري وسيلة تعبير ليس غير، ماهو سوى قول لا أصل له في الحقيقة. وإلا فكيف نفسر أن كتابنا بالفرنسية لا يشعرون باستقامة وعائهم النفسي واللغوي، ولا يتنفسون ولا يعيشون الإبداع إلا داخل لغة واحدة مفردة من دون أن يقدروا على إبدالها بلغة أخرى، كالتي يفترض أنها لغتهم الأم أو لغتهم القومية مثلا؟

> إن اللغة، ليست مجرد مرافق، بل هي خيط عميق الحبك في نسيج الفكر: إنها للفرد كنز الذاكرة ووعي يقظ متوارثان ابنا عن أب[٨].

في باب رصد ازدواجية الهوية في الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية، حسبنا أن نشير إلى بعض وجوهها من

خلال نصوص شاهدة ومواقف كثيرة. فعند غالبية رواد هذا الأدب، نلحظ علامات شعور بالمأساة بادية على علاقتهم باللسان الفرنسي، بحيث كانوا يعبرون عنه بعبارات مؤثرة ممضة. إنهم أولئك الذين عايشوا، ما بين ١٩٤٥ و ١٩٦١، الاستعمار على أنه صنف من «باثولوجيا التاريخ»، حسب تعبير قوى لمالك حداد، وعانوا من الازدواجية اللغوية الاستعمارية باعتبارها «دراما لسانية»، حسب نعت ألبير ميمي؛ كما أن كتابا آخرين، كأحمد الصفريوى وجان عمروش وكاتب ياسين وإدريس الشرايبي، قد عبّروا بأشكال متفاوتة الكثافة عن صدمة الهوية أو العوق الوجودى بما هى نتاج لحالة الاستلاب اللغوى التى تحرمهم من إمكان الكتابة والقول فى لغتهم التاريخية الوطنية.

إنها حالة انحباس وحرمان ذات بعد نموذجى. فهذا مالك حداد يعبر عنها قائلا: «اللغة الفرنسية هى منفاى»؛ وهذا إدريس الشرايبى يسجلها بكلمات بليغة نابضة:

> منذ عشر سنوات ودماغى العربى المفكر بالعربية يطحن مفاهيم أوروبية على نحو بالغ العبث، بحيث يحولها إلى مرارة، فتعتل بها. وإن بقى مستمرا فليس بفضل قاعدة التكيف، بل لأنه، من كثر ما طحن على ذلك النحو، حمل فوق ما يطيق من السجايا المتوالدة ـ التى هى وحدها المتكيفة مع العالم الغربى.

ويكتب أيضا فى جملة مؤثرة : «إن أرواحنا تنزف دما فى فرنسا»(٩).

إن كتّابا من الجيل نفسه، كمحمد ديب ومولود المعمرى، قد عبروا عن مثل تلك الشهادات فى وقت أو آخر من مسيرتهم، إلا أنهم ما لبثوا أن أهملوها أو أقبروها حتى يعيشوا فى طمأنينة مع أنفسهم، بالسكون، على أى نحو كان، إلى لغتهم المتبناة، وبإنشاء إواليات تعويضية مهمتها الإعراض عن المشكل اللغوى والتخلص منه بأهون ثمن. وهكذا رأى م. المعمرى أن الفرنسية هى «وسيلة للتغور الذاتى عن طريق حركة الترحال»، واعتقد ك. ياسين أن الفرنسية «غنيمة حرب» «يمكن للكاتب المغاربى أن يسخرها ضد اللغة الفرنسية، حتى يعنفها ويمخضها من الداخل وحتى يستمد منها «الأسلحة الطويلة المدى لتحرره». هذا مع العلم أن هذا السعى عرف به الشاعر فرلين الداعى إلى «لىّ عنق البلاغة» الفرنسية، حسب تعبيره، ناهيك عما فعله بهذه اللغة الدادائيون والسورياليون، وغيرهم. وظن ياسين أيضا أن الثنائية عربية ـ فرنسية يمكن أن تجد حلها (أو لنقل انحلالها) فى التمييز القديم بين المضمون والشكل، الذى نعلم خطأه فى أعين المبدعين والنقاد الجادين على السواء:

> إن معظم ذكرياتى وإحساساتى وأحلامى ومناجاتى الداخلية، تتعلق ببلادى. فمن الطبيعى أن أشعر بها فى صيغتها الأولى ـ أى لغتى ـ الأم، العربية [هكذا] لكنى لاأقدر على إنشائها والتعبير عنها إلا بالفرنسية(١٠).

وتهب باحثة فرنسية، هى جاكلين أرنو، لنجدة هذه الأقوال، فتكتب:

> قد يحسن التذكير هنا أن كتابا مشهورين، فى أزمنة وبلدان أخرى، وجدوا أداة فن أصيل فى لغة لم تكن لغتهم الأم : فهذا يونسكو يكتب بالفرنسية، وهذا جويس يختار الكتابة بالإنجليزية، وهذا كافكا، كحالة قصوى، الذى كان بإمكانه أن يكتب باليديش، لغة جاليته الأصلية(...) أو بالتشيكية، لغة البلاد التى استوطنتها أسرته، إلا أنه مارس لغة ألمانية غريبة(١١).

ولا ندرى كيف غرب عن ذهن السيدة أرنو أن تذكيرها فى هذا المقام ليس مقنعا البتة، نظرا لأن مقارنتها، القاصرة تاريخيا، لاتقيس الفوارق الموجودة بين العربية والفرنسية، التى هى أكبر حجما وعمقا من الفوارق بين اللغات الأوروبية المذكورة. وعلاوة على هذا، لا أحد من الكتاب المشار إليهم ينتمى، حسب علمنا، إلى تاريخ أدب لغته ـ الأم أو لغة بلده الأصلى، بل ينتمى إلى تاريخ أدب لغته المتبناة، وهذا هو أيضا حال كتاب آخرين، كهنرى ميشو البلچيكى أو جوزيف كيسل الروسى أو جوليان جرين

الأمريكى أو صامويل بيكت الأيرلندى.. إلخ. فهل يحق سحب هذه الخاتمة بالتماثل على كتابنا بالفرنسية؟

فى سياق مجاوزة مثل تلك الحيل والمخارج الضيقة، تنصب شهادات وجوه من الرعيل الأول، منها مالك حداد النزيه اليقظ دوما، الذى يعلم أن المخارج من ذلك الصنف لاتصلح لشئ عند المتنفعين بالفرنسية، ولا حتى فى أعين مالكيها الشرعيين: «فكم مرة، قيل لى : إنك الرضيع الذى يضرب مرضعته»[١٢]. ومن تلك الوجوه أيضا امرأتان جزائريتان كانتا تعبّران من خلال إنتاجهما ومواقفهما عن نزوع إلى العربية ورغبة أكيدة، لكنها معاقة، فى الكتابة بها. ويتعلق الأمر بجميلة دبيش وخصوصا أسية جبار الأكثر شهرة وإنتاجا من الأولى، وهما معا حملتا للغة الضاد وآدابها حبا عميقا صادقا، حتى إن جبار لم تتردد فى تسجيل مساندتها لسياسة التعريب المعتمدة من طرف حكومة بلادها منذ فجر الاستقلال[١٣].

على صعيد آخر، متعلق باللهجات الأمازيغية، لنا أن نذكر أسماء جان عمروش وأخته مارجوريت طاوس و م.المعمرى وم. فرعون وك. ياسين فى سجل العاملين على جمع وترجمة (لكن دوما إلى الفرنسية) أغانى وأشعار وحكايات «قبايلية»، معظمها لمجهولين وبعضها لمبدعين مرتبطين أساسا بالأدب الشفوى (السى محمد ـ أو ـ امحند، تصديت ياسين..)، غير أن هذه الجهود، المشكورة على أية حال، ظلت ظرفية ومتقطعة، ولم تعرف متابعة حقيقية على يد الخلف، حتى فى المغرب حيث الأمازيغية بلهجاتها الثلاث تبدو أكبر حجما وتنوعا. فهل لأن الباحثين يستنفدون بسرعة التراث الشفوى بشتى فروعه؟ أو لأن ذلك بسبب الانزياحات السياسية التى يتيحها هذا التراث عند جماعات مستعدة لشحنه إيديولوجيا بما لا طاقة له به؟ أم أن علة ذلك تكمن فى المقاومة العربية ـ الإسلامية لما يظهر أنه يهدد، بالبعثرة والتصدع، وحدة ثقافية تعانى هى نفسها من تبعات الهيمنات الأجنبية؟ مهما كانت الإجابة، فإن ما يجدر تسجيله هو أن لا أحد من بين أولئك الكتاب حاول يوما أن يترجم تعلقه العاطفى بلغته الأم إلى نتاج إبداعى فى هذه «اللغة» ذاتها، كما لو أن هذا الفعل يصطدم بصعوبات موضوعية قاهرة، أو كما لو أنه يهدد المفكر فيه بالانغماس فى إقليمية مغالية مفرطة.

والآن ماذا عن وضع الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية خلال العقدين الأخيرين؟

عن جيل الخلف، جيل السبعينيات فما بعدها، تسجل ج. أرنو بنوع من السطحية وحتى الازدراء المقنع للغة العربية:

> فى انتظار أن تنضج اللغة الوطنية وأن تندمج فيها اللهجات الأم ـ أو تتكون هذه الأخيرة على حدة ـ يستمر الكتّاب فى الكتابة بالفرنسية[١٤].

ليس فى مقدورنا ولا من اختصاصنا أن نخضع نصوص هؤلاء الكتّاب لتحليلات أسلوبية أو «شكلانية»، مع أن المتخصصين فى عبقرية اللغة الفرنسية وتاريخ آدابها الكلاسيكية يعلمون أن النثر والشعر فى تلك النصوص يظلان بدرجات كثيرة دون مستوى نثر روسو وبروست وشعر فاليرى وسان ـ جون بيرس، على سبيل التمثيل. وإذن، فلنكتف من باب الرصد الموضوعى (أو المضمونى) بالقول إن نصوص «أدبنا» المكتوب بالفرنسية تتميز فى معظمها بغلبة جنس «الأوتوبيوجرافيا». وهذا الجنس ركن فى الكتابة ركين، لابد من معرفته وارتياده، خصوصا إن كان يتيح عبر طريق «الاعترافات» الغوص فى معرفة النفس الإنسانية وأحوالها. فما أجمل أن نقرأ فى هذا الباب نصوصا للغزالى وابن حزم وابن منقذ وابن بطوطة وابن خلدون، أو نصوصا فى الثقافة الغربية للقديس أوغسطين وروسو وريلكه، وغيرهم، إلا أن الملاحظ فى ممارسة أصحابنا لذلك الجنس هو أن كتاباتهم إجمالا إنما تفرز سيرا ذاتية، جلية أو مقنّعة، هى فى معظمها سير الوساوس والهلوسات واللهج بالأنا، والانكباب على السرّة، والتأمل فى الاسم الشخصى وحروفه ومعانيه؛ أى أنها كثيرا ما تستحيل إلى نرجسيات متمحورة حول الذات كمهماز جوهرى وكقاعدة ذهاب وإياب ودوران.. إلخ. هذا مع أنه يبرز اليوم أكثر من سؤال نقدى يحق طرحه على السيرة الذاتية صنفا وممارسة، مثلا: هل يمكن لأى عقد أوتوبيوجرافى أن يقوم على الحقيقة والصدق فى الاعتراف والسرد؟ وهل حقا يتيح للذات أن تكشف عن كل شئ ؟

وتقول كل شيء؟ والذات، أي ذات، ماذا عساها أن تحكيه وهي تسود الصفحات وتنزل فيها إن لم تكن بلغت حدا من الاستثنائية والتفرد كبيرا خارقا للعادة أو في قلب الوجود الجنوني، المعتل والكارثي؟ إننا لا نقول بأن «الأنا» يلزم إقباره وطمسه، بل نرى فقط أن هوابطه وصواعده في مغارة الباطن لا تكفي لخلق الكتابة الأدبية من حيث هي كتابة ثقافية كلية.

أما سر انتشار الأوتوبيوجرافيا وما حام حولها عند كتّابنا بالفرنسية، فهو، من جهة، أنهم ـ بفعل ضعف انغراسهم العمودي وتجذرهم التراثي ـ لا يستطيعون سواها ولا الخروج عنها؛ كما أنهم، من جهة ثانية، مضطرون، حفاظا على كسب جمهورهم اللغوي الطبيعي وتعاقدهم معه، إلى أن يعملوا رهن طلبات هذا الجمهور وانتظاراته، التي تصب كلها في التلذذات بالغرائبية والعجائبية، كما عرفها وألفها في (ليالي ألف ليلة وليلة). ولهذا السبب الضاغط نرى أولئك الكتّاب يتبارون في مدارات الاستبطانات والذاتيات، وإظهار شخصياتهم (من ذويهم) ككائنات إثنولوجية محددة وجوديا بالتخلف والتقليد؛ كما نراهم يجتهدون في تحويل ثقافة بلادهم إلى صندوق عجائب، كلما رفعوا غطاءه أخرجوا منه ذكرياتهم المتداعية عن حكايات جحا وحديدان الحرامي وعايشة قنديشة، وعن جن الأركان والحمّامات، وعن الأولياء والطلاسم والعادات الروحانية الإحيائية وما شابه، مع اعتقادهم أنهم بهذه الشعبويات والصور الفولكلورية إنما يغرفون من الأدب الشعبي اللامكتوب، الذي يعارضون به ـ من دون علم ـ آداب التراث العربي المكتوب.

لكن، أكثر من ذلك كله، ما نلاحظه أيضا عند جمهرة أولئك الكتاب، منذ السبعينيات إلى اليوم، هو إعراضهم عن شقاء الوعي اللغوي وعبث المغامرة الإبداعية بالفرنسية، كما كان الحال لدى غالبية الرواد من الجيل الأول؛ بل إن البعض ذهبوا إلى إقامة ـ ولو على رمال متحركة ـ أجهزة هجومية وحتى عدوانية، لا تصمد بالطبع أمام أي امتحان معرفي جدي، ومنها على سبيل التمثيل:

ـ إن العربية لغة مقدسة، وبالتالي «لغة الرقابة والرقابة الذاتية»، لاتهب في تصويرهم حرية الخيال والتعبير التي هي خصيصة اللغات الغربية. ومثل هذا الكلام الذي يروجه حتى جامعيون (أمثال محمد أركون وجمال الدين بن الشيخ، إضافة إلى أمين معلوف وابن جلون) ينم في الواقع عن إجحاف مقصود في حق لغة نعلم تاريخيا أنها خلقت وطورت، قبل الإسلام وطوال حقبه المديدة، آدابا دنيوية خارج دائرة القدسي، وأحيانا ضد مصرفي سلطته، وهي ما نقرأه في المعلقات وشعر الصعاليك والمولدين، وفي شتى أغراض شعر الغزل والخمريات، كما في الأزجال والموشحات، هذا فضلا عما نقرأه في مصنفات (أدب الدنيا) و (الإمتاع والمؤانسة).. إلخ. وحتى في أدبيات التصوف الوثيقة الصلة بالعالم العلوي والحب الإلهي، كم من رخص وإباحات مارسها بعض المتصوفة! وكم من إنجازات قولية قياسية أنتجتها الكتابة الشطحية والشذرية! أما في الأدب العربي الحديث، المكتوب غالبا بلغة وسطى، فيكفي التذكير بأعمال ليلى بعلبكي وغادة السمان ونزار قباني وأدونيس ومحمد الماغوط ومحمد شكري وغيرهم كثير، حتى نرى تلاشي أطروحة العربية الرقيبة المانعة بدعوى قداستها.

ـ على جبهة أخرى من جبهات الهواية المعرفية والترقيع النظري، أنفق كتاب آخرون حماسة في مدح محاسن الازدواجية اللغوية وحسناتها، وذلك باسم كلمات ـ مفاتيح، منها الانفتاح والتعدد والاختلاف، وغيرها من الكلمات التي تفتقر دوما إلى وضع المفاهيم المفكر فيها، وتنتهي إلى ذيعانها كشعارات وذرائع بعد أن تسقط في رتابة المكرورات المملة. أما مصيرها المحزن فيظهر في رابعة النهار عندما يسخرها كتّاب معروفون بكونهم أحاديي اللغة أساسا، بل، أكثر من هذا، لا تربطهم بالثقافة العربية إلا خيوط أضعف من خيوط العنكبوت. ولعل من زمرة هؤلاء ع.الخطيبي المدافع في كتابه (المغارب المتعدد) عن ازدواجية لغوية جذرية، يعترف بأنها «حلم أحمق»، إلا أنه يردف قائلا: «ولهذا السبب بالذات أراني متعلقا بها»[١٥] [كذا]؛ والواقع أنها ازدواجية لغوية خفيفة في اللسان بقدر ماهي

عسيرة في الميدان، لاسيما وأن داعيتها لا يبرهن على الاضطلاع بها حقا، سواء في مجال العلم أو في مجال الكتابة، وهو الذي يقر بافتقاده طعم المعرفة الواسعة érudi-tion[16]، التي ليست له معها إلا علاقة متذبذبة طائشة.

ـ مثال آخر ربما هو أكثر بلاغة من السابق يجسده الطاهر بن جلون، الذي كثيرا ما تطلبه وسائل الإعلام الأوروبية، عن سذاجة أو غباوة أو رغبة في التسخير، من أجل استجوابه في الإسلام والحركات الأصولية وفي الثقافة العربية (التي يفتخر بأنه يعرف بها)، هذا في حين أنه، كتابة، في روايته المجازة (الليلة المقدسة) ـ أو (ليلة القدر) ـ يخلط ما بين الشهور القمرية الإسلامية، ويصف صلاة الجنازة كما لو أنها مشابهة لإحدى الصلوات الخمس.. إلخ.

ـ حلقات ضعيفة أخرى في الأجهزة الهجومية عند كتّابنا الفرنكوفون الجدد، يمكن رصدها بنوع من اليسر، منها مثلا ذلك الصدع الذي يكدّون في إحداثه بين العربية الفصحى والعربية الدارجة، وذلك للخلوص إلى القول بأن هذه الأخيرة هي «لغتهم الأم» وليست الأولى، وهذا كما لو أنه لا توجد دراسات ومعاجم كثيرة تبرهن بالدليل المادي على صلات القرابة والرتق الكثيرة، والمجهولة غالبا، بين طبقتي العربية، الفصيحة والعامية[17]، أو كما لو أن الفرنسيين مثلا في حياتهم اليومية يتكلمون لغة موليير أو فولتير أو سان ـ جون بيرس، أو ليست لهم لهجاتهم العامية والإقليمية.

ما أكثر الذرائع والتحايلات المهزوزة في الخطاب الإيديولوجي لكتّابنا من الجيل الثاني عن أدبهم؛ لكن في بعض ثنايا ذلك الخطاب ودقائقه، هناك أقوال واعية صادقة، وإن على قلتها، تلمع كشطحات حبلى بشعور الاغتراب والتمزق، شبيه بشعور التصدع في الكيان والهوية. هكذا ينشد الطاهر بن جلون: «في هذا الوقت يبيع الجمهور، عراة، أنفسهم لكل اللغات، لا يتذكرون شيئا وهم على العمود الفقري للإنسان الممزق يحكمون»[18]. وعند الخطيبي، الأخ ـ الخصيم لصاحب ذلك الكلام، نقرأ أفكارا واعترافات أفيد وأجلى في سياق سيرته الذاتية (الذاكرة الموشومة)، ومنه:

> كنت [أيام حرب الجزائر] كاتبا من دون ملف، أناقش بشوق في الثقافة الوطنية والهوية أو نقيضها، وفي الثورة والإسلام؛ وبما أن كل جماعة فرنسية كان لها عربيُّ خدمتها، فقد كنا نسمع اعترافات لامنقطعة. فعربي الخدمة يقول: إنني حلقة وصل بين الغرب والشرق والمسيحية والإسلام، وإفريقيا وآسيا. وأشياء أخرى؛ مسكين أنت أيها العربي ، أين كنت المختزل في سلسلة من حلقات الوصل! كنت أرى البعض يتسولون صورة هويتهم من أكشاك الجرائد، متعلقين [مهمومين] بأدنى تشطيب في الاعتراف بهم «هلموا»، يقول الفرنسي، وتقاذفوا بالسبّ في لغتنا، فسنكون في غاية الامتنان لكونكم تحسنونها جيدا[19].

عندما يقوم الكاتب المغاربي بإشارات وعروض للفرنكوفونية من دون أن يتلقى منها إلا النزر اليسير، فإنه لا يسعه إلا أن يشعر إزاءها بمرارة ممزوجة بالضغينة. وهذه الحالة النفسية لا تقدر على إخفائها حتى فورات الكبرياء أو مواقف اللامبالاة. فالخطيبي، من حيث هو منافس سيئ الحظ للمحظوظ السعيد ابن جلون، له كل الدواعي للحقد على النظام الفرنكوفوني ووسائل إعلامه، التي يظهر أنها لا تتبنى أكثر من عربي للخدمة واحد لكل بلد أو مجموعة بلدان، مخضعة كل المرشحين لهذا المنصب لتقاطع سلوكاتها في المحاسبة والتقتير. إن ذلك النظام الذي يتقشف في مكافأة أتباعه، نراه يعاقب بقساوة كل من يظن أنهم «يضربون مرضعتهم» و «يبصقون في الصحن»، أو يقولون حتى بالرمز ما قاله مالك حداد جهرا : «إن اللغة الفرنسية تفصلني عن وطني أكثر من البحر المتوسطي»[20].

كثيرون هم خائبو الأمل في الفرنكوفونية. فإضافة إلى الذين استنفدوا،عبثا، كل إشارات التقرب منها، هناك كتّاب،كمحمد خير الدين وعبداللطيف اللعبي «بعسلوج

كرامة» بين شفتيه، مالوا فى الغالب الأعم إلى مقاطعتها أو هجرها، رافضين لعب دور «حركيى» آدابها، حتى إن كان عليهم أن يؤدوا ثمن ذلك على صعيد الدفع النشرى والإعلامى؛ وهناك كتاب آخرون صرخوا فى وجه السياسة الفرنكوفونية وناهضوها، ذاهبين إلى حد الدعوة إلى لغة الأصل وممارستها، كما فعل كاتب ياسين فى وضعه مسرحيات بالعامية الجزائرية، أشهرها (محمد.. احمل شنطتك) ١٩٧١، وكما فعل رشيد بوجدرة الذى لم يجد ترياقا ضد شفاء وعيه التاريخى واللسانى سوى فى إعادة الحياة إلى علاقته بالعربية كقطب الرحى للكتابة وعلامة محسوسة للحق فى تجديد الذاكرة الثقافية الجماعية وفى توحيد الهوية القومية العميقة... وكيفما كانت نتائج تجربة بوجدرة المتحدية، فإن فعله الصادق الجرىء يقول وحده الشئ الكثير عن مأساة الاستلاب اللغوى والثقافى عند الكتاب من جيله.

إن شهادة بوجدرة كشهادة سابقيه مالك حداد وأسية جبار والشاعر المغربى زغلول مرسى صاحب ديوانين(٢١)، لتبدو لنا موجهة إلى تأمل التابعين، إلا أن وجوها مبرزة للأدب المكتوب بالفرنسية ونشطائه مازالوا معبئين ليس لسرمدة «فترة الانتقال» فحسب، وإنما أيضا لطمر جرح الانكسار الثقافى والازدواجية اللسانية، ولتمديد لذة الإقامة فى لغة الآخر، مجتثين تماما من أفق فكرهم أسئلة جوهرية، كتلك التى طرحها مثلا ألبير ميمى فى كتابه (صورة المستعمر). وبالفعل، من ذا الذى بين هؤلاء يتذكر اليوم توقع هذا الكاتب الواعى الصادق:

> إن مشكل (الأدب الفرنكوفونى) لا يمكنه أن يزول إلا على نحوين : إما نضوب طبيعى للأدب المستعمر، فيكون على الأجيال الآتية، الناشئة فى الحرية، أن تكتب بلغتها المسترجعة؛ وإما من دون انتظار هذا الحل، أن يراهن الكاتب على إمكانية أخرى: أى أن يقرر الانتماء الكلى إلى الأدب الميتروبولى(٢٢).

إن إلغاء أو تجاهل مثل هذه المسألة من طرف جيل ابن جلون وما دونه لا تفسره رغبتهم فى استحلاب ضرعين وحدها، وإنما كذلك وعيهم الباطنى المتزايد بأن موقعهم الاستراتيجى، الذى يحتلونه أو يطمعون فى احتلاله بالمركز ـ وبالتالى عبر التوزيع والإعلام ببلدانهم الأصلية ـ إنما ينالونه بفضل تصريفهم لعملة «قوية» ذات هيمنة ونفوذ، هى اللغة الفرنسية، وبهذا يعتقدون أنهم يكونون أحسن تزودا بوسائل وإمكانات الترويج والترقية والدفع؛ غير أن الوجه الآخر للميدالية هو أن أكثر كتاب هذه الفئة موهبة وحظا («عرب الخدمة» و «أطفال الإعلام المدللون»)، وإن ذاع صيتهم، تراهم لا يمارسون أى تأثير حقيقى على الثقافة فى بلدانهم الأصلية. ولا أدل على ذلك من كون أعمالهم الأدبية المنقولة إلى العربية لا تعرف هناك مبيعات مهمة، كما أنها فى أصلها قلما تتعدى حدود الدوائر الثقافية الضيقة أو شعب الأدب الفرنسى بالكليات.

ختاما، يحسن بنا أن نضع ثلاثة استنتاجات لعلنا بها نوضح نقطا من صميم نيتنا واختيارنا.

أولا : رجاؤنا ألا يفهم من تحليل موضوعنا أننا نريد ونبغى أفول أو زوال الأدب المغاربى المكتوب بالفرنسية، بصفته علامة ودليلا على سلبية الهوية المزدوجة؛ ذلك لأن هذا المصير إن كان منطبعا فى الضرورة والمعنى التاريخيين، فلا أحد يستطيع معه شيئا، سواء ارتضاه أم تأباه. لكن فى المقابل يحق لنا، مبدئيا، أن نصوغ نقطا فى شكل إشارات وتنبيهات:

ـ أن يمارس فاعلو ذلك الأدب ما يمكن تسميته بالقبول الذاتى فى لعبة الانتماء والاحتفال التى تفرضها عليهم لغتهم فى الكتابة والإبداع.

ـ أن يقللوا، وإن أمكن أن يلغوا، عداءهم المترسخ إزاء اللغة العربية والهوية القومية والثقافية لبلدانهم الأصلية، وهو عداء يظهرونه كلما استبد بهم منطق النرجسية والتبرير الذاتى.

ـ أن تأخذهم فرنسا بالرعاية والعناية من دون تمييز ولا مساومة، لأنها مدينة لهم بالشئ الكثير فى إشعاع لغتها وثقافتها، ومسؤولة عنهم أخلاقيا ومعنويا، سواء كانوا من أجيال الكبارالمعروفين، أم من جيل الشباب «البور»، الفرنسى المولد والجنسية، هؤلاء القاطنين غالبا فى ضواحى المدن الكبرى، مبعثرى الهوية، رازحين تحت نير التهميش والإقصاء والعنصرية[٢٣].

ثانيا : إذا كان معيار الانتماء إلى هذه الثقافة أو تلك هو بالأساس لغويا، بحيث إن من يكتب بالعربية يدخل تاريخ آدابها ومن يبدع بالفرنسية ـ ولو كان غير فرنسى الجنسية ـ ينتمى إلى ثقافتها وأفقها، فإن أعز شرط مطلق مطلوب للإبداع هو اللغة العربية، وتفعيلها الثقافى. والحال أننا نشاهد اليوم كيف أن فرنسا، على سبيل المثال، تسنّ سياسة حازمة فى نشر لغتها وثقافتها بأقوى وأنجع الوسائل السمعية البصرية والاستقطابية، وذلك عبر مجموع مستعمراتها القديمة أساسا، وهى السياسة المعروفة بالفرنكوفونية التى تصارع الأنجلو ـ أمريكية فى مؤتمرات العولمة والمحافل الدولية، وهذا من أجل كسب مناطق الهيمنة وقنوات النفوذ والتأثير، وإن على حساب لغات حضارية عتيدة، كالعربية مثلا. ولا نرى أننا بذلك الطلب نروم التعصب للغة الضاد أو الانغلاق عليها، وإلا فما القول فى علاقة الفرنسى أو الإنجليزى مثلا بلغتهما، وهى أساسا علاقة حب وأثرة وتعلق؟ إن ما نطمح إليه هو أن نقتنع جميعا بضرورة تحقيق مجال ثقافى متجانس الأبعاد والمكونات، أى غير ممزق الأوصال والنواظم (أو الكودات)، وذلك سواء على صعيد اللغة أو على صعيد الفكر والرؤى؛ ومن دون تحقيق التجانس بهذا المعنى، كما يعرف غيرنا جيدا، لا تقوم لأى ثقافة قائمة، ولاتقدر على المنافسة والابتكار. فهل من العيب، إذن، أن نريد لثقافتنا ما يريده الآخرون لثقافتهم؟ وهل من المعقول أن نترك ثقافتنا تنسحق تحت ضغط الهيمنات وعلاقات القوى المتصارعة؟

ثالثا : إذا كانت اللغة، بحسب مجمل التعاريف المتداولة، هى مالكة الهوية ووعاؤها الطبيعى، فإن كتّاب العربية فى بلاد كالمغرب هم حقا العاملون فى اتجاه توطيد شروط التجانس الثقافى وتفعيله داخل مجتمعهم، الذى هو فى أمسّ الحاجة إليها من أجل اتقاء مخاطر التفكك والتصدع فى نسيج شخصيته الأساسية[٢٤]. صحيح أننا نراهم يلاقون صعوبات موضوعية جمة فى إسماع أصواتهم ومواهبهم خارج حدود التراب الوطنى، وذلك لأسباب تعود إلى ضعف عوامل التنافس الإنتاجى والمصاحبة الإعلامية والنقدية الضرورية، إضافة إلى انخفاض «عملة» لغة الضاد، ليس ذاتيا بل على صعيد موازين القوى اللغوية العالمية؛ لكن رغم ذلك كله، هناك علامات إيجابية، منها الوعى بضرورة التعريب العقلانى للإدارة والتعليم بوصفه اختياراً استراتيجيّاً، ومنها التحرر التدريجى من سلطة ثقافة المحور المصرى ـ الشامى، ومنها ظهور دور نشر وطنية نشيطة...، وكلها علامات تشير إلى أن المستقبل يرتسم تاريخيا على أرضية الإبداع والإنتاج بالعربية، ويتشكل بين نبوتها وغلالها. فهل لأحد الحق فى أن يقلق من هذا المسار، أو أن يعاكسه باللج فى اعتبار أو تصوير تلك اللغة كلغة محنطة وعملة قردة كما يظن ويتقول البعض؟

إن الرهان الأكبر عند كتاب العربية الفصيحة (وحتى العامية) هو أن يتمكنوا من الإتيان إلى العالمية واستحقاق اعتراف الغير فى بلدان الشمال، على غرار كتاب أمريكا اللاتينية وآسيا وأوروبا الشرقية، أى الإتيان من تربيتهم ومن حقلهم الذهنى والثقافى واللغوى، إذ إن العالمية الحق هى تلك التى نتوخاها ونقصدها معوّلين فى المقام الأول على حيوية تراثنا وأوجه وجودنا وظهورنا فى العالم، أو بكلمة واحدة على هويتنا التاريخية ـ الثقافية. واللغة، بالطبع، هى لهذه الهوية الأساس الحامل والباعث والناقل.

هوامش:

١ـ نقصد بالمغاربي الجزائر والمغرب، حيث شكل الأدب المكتوب بالفرنسية ظاهرة لم تعرفها تونس إلا فى حدود ضيقة، مع أسماء تكاد تعد على رؤوس الأصابع، مثل ألبير ميمى ومصطفى التليلى وصلاح كرمدى الذى يكتب أيضا بالعربية، وعبدالوهاب المؤدب.

٢ ـ مالك حداد، **Le quai aux fleurs ne répond pas**، طـ. جوليار، باريس، ١٩٦١، ص ١٤.

٣ ـ ألبير ميمى **Portrait du Colonisé**، طـ. بوفير، هولاندا، ١٩٦٦، ص ١٤٧.

٤ ـ إ. م شييرون **Aveux et anathémes**، طـ. جاليمار، باريس ١٩٨٧، ص ٣٩ .فى الكتاب نفسه (ص ١٤٥) يسجل هذا المفكر الرومانى الأصل : «داخل لغة مستعارة نكون واعين بالكلمات. إنها لا توجد فينا بل خارجنا . وهذا الفارق بيننا وبين وسيلة تعبيرنا يفسر لماذا يصعب أو يستحيل أن يكون المرء شاعرا فى لغة غير لغته. فكيف يمكن استخلاص مادة كلمات ليست متجذرة فينا؟ إن الوافد الجديد يحيا على سطح الكلمة، فلا يقدر داخل لغة تعلمها متأخرا أن يترجم هذا الاحتضار الجوفى الذى ينحدر منه الشعر». انظر حوارنا مع شييرون فى كتابنا **معهم حيث هم**. طـ. الفارابى(٢)، بيروت، ١٩٨٨، ص ص ١٤١ ـ ١٥٦.

٥ ـ انظر دراستنا حول «الفرنكوفونية ضد الفرنسية» فى مجلة **الوحدة**، مايو ١٩٩٢. إن الفرنكوفونية، كما نعلم، لاتقتصر على المؤتمرات والصحافة والثقافة والجوائز الأدبية وحدها، بل تتعدى ذلك كله إلى ميادين كالرياضة والأغنية، فتنتظم هنا وهناك دورات الألعاب الفرنكوفونية ومهرجانات الأغنية الفرنكوفونية وحتى الضحك الفرنكوفونى؛ والغريب فى الأمر أن السلطات الفرنسية تسن فى قطرها سياسة ثقافية حمائية عبرت عنها فى مؤتمر اللغات المنعقد فى مراكش (أبريل ١٩٩٤) تحت شعار ما أسمته «الاستثناء الثقافى»؛ كما أن وزير الثقافة الأسبق السيد جاك توبون كان قد تقدم للبرلمان بمشروع قانون لتطهير الفرنسية من الكلمات الإنجليزية **Anglicismes** وتغريم مستعمليها فى التعليم والمرافق العمومية؛ أما خلفه السيد دوستوبلازى فقد عرف بتصريحاته المتصرة لوحدة الجسم الثقافى الفرنسى، ومنها «إن فرنسا ترفض تعدد الثقافات بها، لأن ذلك يلزم اعتباره خطرا على وحدة الأمة الفرنسية» (كذا).

٦ ـ كاتب ياسين فى **Les Lettres Nouvelles** يوليو أغسطس، ١٩٦٥.

٧ ـ **L. Hejlmslev** لوى هيلمسليف **Prolégoménes á une Théorie du Langage**، الترجمة الفرنسية، طـ. مينوى، باريس، ١٩٥٦، ص ٩. انظر كذلك رومان جاكبسون **Essais de Linguistique Générale**، الترجمة الفرنسية، طـ. مينوى، باريس، ١٩٦٣، الفصل ١١.

٨ ـ لوى هيلمسليف، المصدر نفسه، ص ص ٩ ـ ١٠.

٩ ـ إدريس الشرايبى، **Les Boucs**، طـ. دينويل، باريس ١٩٥٥، ص ص ٥٥ ـ ٥٦ و ص ١١. بعد روايته الأولى **Le Passé Simple** (المنشورة فى ١٩٥٤) التى تنكّر لها كتابة لما فيها من قذف وقدح فى هوية المغرب الإسلامية، فإن رواية **Les Boucs**، الواصفة لتعاسة المهاجرين فى ضواحى المدن الفرنسية من خلال حياة شخصيتها الرئيسية «والديك»، تعد أول أعماله التى عبر فيها عن تمزقه النفسى والكيانى ويأسه من الحياة فى أوروبا.

١٠ ـ كاتب ياسين **Les Lettres Nouvelles**، يوليو ـ أغسطس، ١٩٥٦.

١١ ـ جاكلين أرنو **La Littérature Maghrébine d'éxpression Francaise**، طـ. بوبليسود،باريس ١٩٨٦ ،جـ١، ص ٨٨.

١٢ ـ مالك حداد فى **Etudes Méditeranéennes**، العدد ١١، الدورة ٢، ١٩٦٣، ص ١١٨.

١٣ ـ انظر أسية جبار فى **Jeune Afrique**، العدد ٣، ديسمبر، ١٩٦٢، ص ص ٢٦ ـ ٢٧.

١٤ ـ ج. أرنو، مؤلفها المذكور، ج ١، ص ١٢٠.

١٥ ـ انظر مقالة الخطيبى «Bilinguisme et Littérature» فى **Maghreb Pluriel**، طـ. دينويل، باريس، ١٩٨٥.

١٦ ـ ع. الخطيبى **La Mémoire Tatouée** طـ. دينويل، باريس، ١٩٧١، ص ١٣١.

١٧ ـ إن المجهود الذى بذله عبدالعزيز بنعبد الله، وإن شابه بعض الارتجال وسوء التنظيم، واقتصر على أسلوب العينات والتمثيل،أهمها عامية الرباط وقبائل زعير، يعدّ كافيًا للرد بالدليل المادى على أطروحة لوى برونو **L' Brunot** فى كتابه **Introduction á L' árabe Moderne** القائلة بأن العامية المغربية مستقلة عن العربية الفصحى بقدر استقلال اللغة الإيطالية الحديثة عن لاتينية شيشرون. انظر:

أ ـ عبدالعزيز بنعبد الله : **الأصول العربية والأجنبية للعامية المغربية** (١٩٦٤، مضروب على الآلة الكاتبة) «نحو تفصيح العامية فى الوطن العربى» (١٩٧٢) بحث يحتوى على الأول ويطوره).

ب ـ محمد الحلوى، **معجم الفصحى فى العامية المغربية**، طبعة المدارس، الدار البيضاء ١٩٨٨.

ج ـ الشيخ أحمد رضا، **قاموس رد العامى إلى الفصيح**، دار الرائد العربى، بيروت، ١٩٨١.

د ـ فانسان مونتيى**L' árabe Moderne**، باريس ١٩٦٠، ص ص ٦٩ ـ ١٠٣.

هـ ـ بنسالم حميش «مواد أولية من أجل معجم الدارجة الفصيحة»، ضمن **قضايا المنهج فى اللغة والأدب**، طـ. توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٧، ص ص ٩٢ ـ ١٠١، أو كتابنا **Au Pays de nos Crises**، طـ. أفريقيا ـ الشرق، الدار البيضاء ١٩٩٧، ص ص ١٨١ ـ ١٩٠.

١٨ ـ الطاهر بن جلون **Cicatrices du Soleil**، طـ. ماسبيرو، باريس، ١٩٧٢، ص ٢٨.

١٩ـ ع. الخطيبي، La Mémoire tatouée المرجع المذكور، ص ص ١٢٨ ـ ١٢٩. من الغريب حقا أن نسمع موظفا فرنسيا كبيرا، هو تييري دى بوسى، يسأل الخطيبى هذا السؤال المهين: «إنى مندهش لهذا الثبت الذى يرينى أن اللغة الفرنسية قد كانت قليلة الإخصاب Fécondation مقارنة مع نجاحات الأدب الأمريكى ـ اللاتينى. فالإسبانية المستوردة قد أخصبت قارة بأكملها، بيد أن هذا لايمكننا قوله حقا عن الفرنسية قياسا إلى بلدان المغرب» (انظر نص الاستجواب فى Penser le Maghreb، ط. سمير، الرباط، ١٩٩٣، ص ١٣٩). وفى الكتاب نفسه راجع رسالة الخطيبى الاحتجاجية إلى آلان ديكو وزير الفرنكوفونية الأسبق، وذلك بعد أن منع منظمو مناظرة «الأوضاع العامة للفرنكوفونية» إدراج ورقته فى أعمالها (أيام ١١، ١٢، ١٣ ديسمبر ١٩٨٩) لما تحويه من أفكار خارجة عن الخط ولا تخدم سياسة فرنسا الثقافية (المرجع المذكور، ص ص ٧٩ ـ ٨٨)؛ وهكذا نرى من خلال هذه الواقعة، وأمثالها كثيرة، أن كتابنا لا يطلب منهم أن يكتبوا بالفرنسية ويعملوا على إشعاعها فحسب، وإنما كذلك أن يكونوا خدام الأعتاب الفرنكوفونية نظامًا وسياسة محددة الاختيارات والرؤى. وهذه الحقيقة، حتى ابن جلون، طبعا بكثير من التأخر، بات يكتشفها، إذ أنه أقدم على التصريح بها على إثر قانون دوبرى (وزير الداخلية الأسبق) حول الهجرة، فكتب بعنوان مؤثر «أمى لن تأتى إلى فرنسا»: «إن الفرنكوفونية غير متوافقة مع سياسة الهجرة الحالية؛ أو إذن لعله من الأفضل أن نقول الأشياء على نحو كلبى (Cynisme) فنؤكد أن هذه الحكاية (الفرنكوفونية) ليست سوى أداة (Gadget) سياسية تضمن لفرنسا مصالحها الاقتصادية التى لا يستهان بها وكذلك منطقة نفوذ مهمة. (لوموند، ١٨ ـ ٢٠ ـ ١٩٧٧). إنه ثبت مرعب ما كان لصاحبه يقينا أن يسجله مكتوبا قبل جائزة غانكور التى لم يحصل عليها، كما نعلم، إلا بصعوبة جمة؛ أى بفضل صوت ترجيحى واحد هو صوت دانييل بولانجى.

٢٠ ـ مالك حداد، Les Zéros Tournent Rond، ط. ماسبرو، باريس ١٩٦١، ص ١٩.

٢١ ـ زغلول مـرسى D' un Soleil Réticent، ط. چراسى، باريس، ١٩٦٩؛ Gués du Temps، ط. لارماتان، باريس ١٩٨٧.

٢٢ ـ ألبير ميمى، Portrait du Colonisé، المرجع المذكور، ص ص ١٤٧ ـ ١٤٨؛ انظر كذلك مقدمته لأنطولوجيته Ecrivains Francophones du Maghreb، ط. سيجرس، باريس ١٩٨٥. كان وعد أ. ميمى أن يخصص الجزء الثانى من هذا العمل للكتاب بالعربية، إلا أنه لم ينجزه إلى حد هذا اليوم؛ انظر كذلك مقالته الحديثة «الكتابة بأى لغة؟» فى Le Monde diplomatique، سبتمبر ١٩٩٦.

٢٣ ـ من بين أولئك الشباب «البور» الذين لا يعترف بهم الفرنسيون ولا يعرفون فى بلدان آبائهم الأصلية، يمكن أن نذكر هذه الأسماء: فريدة بلجول، عقلى تاجر، مهدى العلوى، أحمد كلواز. وهم مع آخرين أنتجوا روايات «سير ذاتية» ما بين ١٩٨٣ و ١٩٨٧ ونشروا معظمها فى دور صغيرة، ثم بعد هذا التاريخ اختفوا ولاذوا بالصمت.

٢٤ ـ إن تلك المخاطر آخذة اليوم فى الانتقال من طور الكمون إلى طور الظهور والاستشراء. وحسبنا أن ننقل إدراك بعضها من طرف مؤرخ ـ مفكر، هو عبدالله العروى الذى يسجل بحق: «إن الشعور بالمرارة لايقل البتة فى البلدان المستعمرة سابقا: فلكأن حالة الهيمنة لا تفتأ تعيد إنتاج نفسها، والشباب يعيشونها بالحدة ذاتها التى نجدها عند الكبار. وصحيح أيضا أن المستعمر القديم إذا كان قد اختفى جسديا، فإنه مازال حاضرا بثقافته ولغته، وعقليته فى الطبقات والإدارة والشارع. وهذا الحضور غير المرغوب فيه، والعصى مع ذلك على الاجتثاث، هو الذى يديم وضعية تحيى فى أى وقت الجروح القديمة» (انظر Esquisses Historique، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ١٦٦).



صيادو الذاكرة: فلسطين ١٩٤٨

رضوى عاشور*

مهداة إلى ابن قرية عين غزال: الدكتور إحسان عباس.

موضوع هذه الورقة** هو فلسطين ١٩٤٨ فى أربعة نصوص روائية؛ أركز على حوار هذه النصوص مع الواقع التاريخى، ومع بعضها وبعض، عبر أساليب متباينة فى الكتابة تكشف خصوصية المواقع المتناظرة لكل كاتب وتنتج تاريخية نصه.

العاشق ١٩٦٦:

الرواية الأولى رواية ناقصة، إنها رواية (العاشق) لغسان كنفانى، بدأها عام ١٩٦٦ واستشهد عام ١٩٧٢ ولم ينجز منها سوى ستة فصول قصيرة فضمنتها لجنة تخليد ذكراه مجلد الروايات مع نصين آخرين ناقصين هما (الأعمى والأطرش) و(برقوق نيسان). تقول اللجنة فى تصديرها للنص:

قد تكون هذه القصة هى الملحمة التى كانت دوما فى ضمير غسان لتأريخ الثورة الفلسطينية، عبر مطالع القرن وعبر السنين اللاحقة، والتى استمع من أجلها إلى عشرات القصص من أفواه أبطالها... وليس بعيدا أن يكون عنوان بنادق الجليل الذى تردد على لسان غسان وفى أوراقه، ذا علاقة بهذه القصة. (الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٢).

المكان: قرى الجليل. الزمان: نهاية الثلاثينيات، أثناء الاحتلال البريطانى لفلسطين والثورة الفلسطينية. البطل أقرب للأبطال «المطاريد» فى الملاحم الشعبية، فهو مثلهم فقير ووحيد وذو بأس وحيلة، يحمل الأسماء ثم يغادرها اضطرارا؛ تحمله قدماه الحافيتان يقطع بهما قرى الجليل، من تلال ترشيحا إلى الغابسية:

(*) أستاذ بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة عين شمس. ناقدة وروائية مصرية.

(**) اعتمدت الكاتبة فى هذه القراءة على الترجمة الإنجليزية لنص أرابيسك وكل ما أوردته من اقتباسات من ترجمتها.

وفى اللحظة التى أغلق فيها الباب الحديدى فى سجن عكا على قاسم أو عبد الكريم، أو العاشق، أو السجين رقم ٣٦٢ انفتحت المصاريع عنه فى كل القرى التى كانت تتواصل كالشريط البائس الخجول من صفد إلى عكا. (ص٤٣٩).

وبعيدا عن التفاصيل تتحدد صورة العاشق، رسما وبالكلمات، بحصان يلازمه، وبندقية، وقدمين حافيتين يطأ بهما النار فعلا وليس مجازا، يسقطهما فى بركة شرب الخيل لكى تبتردا، يراهما الخلق ملفوفتين بكوم كبير من القماش المتسخ. (يركز غسان على القدمين).

بدأ غسان كنفانى روايته عام ١٩٦٦ أى فى بداية مرحلة الكفاح المسلح؛ وفى ظنى أنه أراد أن يجعل من (العاشق) ـ وهو، بمعنى من المعانى النص التوأم لأم سعد ـ نصا يجسد عنصر الاستمرارية فى التاريخ الكفاحى للشعب الفلسطينى؛ إذ بدا أن نكبة ٤٨ تمثل قطيعة بين ثورة ١٩٣٦ وما بعدها. سوف يسجل غسان كنفانى لأبطال حقيقيين يشكلون حلقة الوصل تلك بين الثورة الفلسطينية فى نهاية الثلاثينيات، والمقاومة التلقائية للأهالى عام ١٩٤٨ التى استمرت طوال الخمسينيات عبر أعمال التسلل من الحدود اللبنانية الفلسطينية، والمقاومة المسلحة التى انطلقت عام ١٩٦٥ . استشهد غسان كنفانى قبل أن يتم مشروعه، ولكن الصفحات التى كتبها تكفى لمعرفة أنه كان بصدد كتابة قصة «بطل» تصلح ذاكرة لحركة ثورية فى زخم البدايات.

العاشق ١٩٩٨ :

فى روايته (باب الشمس)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، يكتب إلياس خورى روايته عن العاشق. يحاور غسان كنفانى صراحة وضمنا، يكمل نصه ويبدله وهو يضيف إليه. سوف يبدأ خورى الرواية من النهاية؛ فالعاشق يرقد فى غيبوبة الموت والراوى خليل، ابنه الروحى وطبيبه الممرض، يرعاه ليل نهار آملا فى إعادته إلى الحياة. يحممه ويطعمه وأيضا يحكى له، يذكره بما سمع منه من الحكايات. العاشق، هنا أيضا، متعدد الأسماء، مطرود ومطارد، يعيش فى المخيم فى لبنان ويتسلل كلما تمكن إلى قريته فى دير الأسد ليلتقى بامرأته. قصة العاشق فى (باب الشمس) وإن احتلت مركز الحدث تشكل أيضا إطارا لعشرات القصص، مكانها غالبا الجليل وزمانها ١٩٤٨، وتمتد إلى غزو بيروت، ومذابح شاتيلا، ورحيل المقاومة من بيروت، وحرب المخيمات. وكما توزعت حياة يونس بين الجليل والمخيم فى لبنان تتوزع أحداث الرواية بين ذاكرة الجليل: القرى والبيوت والرحيل، وواقع المخيم. ولكن القصة ـ الإطار وبؤرة الحدث هما حكاية يونس ـ والاسم دال ـ وحبه لنهيلة الذى يدفعه إلى التسلل عبر الحدود ليلتقى بها فى كهف عند مشارف قريته. فى ذلك الكهف، باب الشمس، يجتمعان، ويسكن كل إلى زوجه، ويأتى الأطفال.

تلك حكاية تنتمى إلى الماضى؛ فالعاشق يرقد الآن فى غيبوبة الموت؛ وخليل يستحضر الحكاية، يعيدها على بطلها آملا فى أن ينهض من غيبوبته، أن يخرج من بطن الحوت فهو يونس:

وعدتك أن أبدأ من النهاية، والنهاية سوف تكون قيامتك من هذا السرير الذى يشبه التابوت. سوف تقوم، وتكون طويلا وعريض المنكبين تحمل عصا فى يدك وتعود إلى بلادك. وهناك سوف تذهب أولا إلى مغارة باب الشمس، لن تذهب إلى قبر نهيلة حيث يتوقعك الجميع، سوف تذهب إلى باب الشمس، وتدخل مغارتك ـ قريتك وتختفى. (ص٣٤)

ولا يكتفى خليل بالحكى عن يونس بل يقلد شهرزاد (الليالى) متنقلا من قصة إلى قصة، يدرأ الموت بالقصص، يدرأه عن نفسه وعن صاحبه، ولكنه، على غير شهرزاد، يبحث عن معرفة مراوغة بين وقائع تتكاثر وتتشابك، تكاد تغمره وتغرقه. (باب الشمس) رواية مسكونة بالخوف والأسئلة ووعى النهايات والتشبث بالحكاية ـ الذاكرة فى مواجهة الموت.

يكتب إلياس خورى نهاية مرحلة ولا أقول نهاية المقاومة، فهناك من يواصلها من قوى مستجدة. إنه يكتب نهاية ذلك المشروع المحدد الذى بدأ عام ١٩٦٥ وانتهى بالتخلى عن الكفاح المسلح والاعتراف بسيادة إسرائيل على الأرض الفلسطينية التى احتلتها عام ١٩٤٨ . فى حكايات خليل تشبث بذاكرة مهددة، ذاكرة قرى الجليل «الإسرائيلية» الآن فى الخطاب المهيمن. يقدم النص خطابا بديلا ومناهضا يحيى فيه ذاكرة انتمائنا لقرى الجليل وانتمائها لنا عبر حكى تاريخنا فيها وتاريخها فينا. فى الحكاية - روايتها وتذكرها واستحضارها - مسعى لاصطياد الحقيقة، وبناء ذاكرة - حاضنة لبداية جديدة تنسل خيط الحياة من داخل لحظة الموت. خليل يريد إيقاظ يونس بالحكى، يحكى له ومعه وعنه. تتكرر: «قم أيها الرجل وانظر إلى صفحة القمر» ثم «اكتمل القمر أيها الرجل السابح فى الشراشف البيضاء، انهض وانظر واشرب معى الشاى» (ص١٧). تتبدل الأدوار فيصبح الابن أبا لأن الأب بعد أن يتوغل فى الموت يولد مرة أخرى:

> على أن أحسب عمرك الجديد، قررت أن أحسبه من لحظة سقوطك فى الغيبوبة وهذا يعنى أنك دخلت منذ أربعة أيام فى شهرك السابع.
>
> أنت فى رحم الموت، منذ سبعة أشهر وعلى انتظار ولادتك التى ستأتى بعد شهرين.
>
> ها نحن فى الأول، كما طلبت، وأمامك كل عذابات الطفولة .
>
> تعال نبدأ. (ص٤٤٧).

سعيد الملك، سعيد المتشائل:

فى نص (الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبى النحس المتشائل)، عربسك، حيفا، ١٩٧٤، يكتب إميل حبيبى عن سعيدين: سعيد أبى النحس المتشائل «بطل الرواية» وسعيد الملك المتسربل بعباءته الحمراء. يحتل العاشق فى وعى عرب ١٩٤٨ مساحة جانبية من المشهد وإن كانت تضيئه بحضورها. أما مركز المشهد فليس من «يحمل روحه على راحته ويلقى بها فى مهاوى الردى»، بل ذلك الذى يحمى وجوده فى أرضه بأى ثمن وإن اقتضى ذلك حبسها فى جسد قطة، يقول المتشائل فى «كيف تحول سعيد إلى هرة تموء» إنه كلما أراد أن يفصح عن سره ما خرج من تحت شاربه سوى قطة تموء:

> تصور روحك، بعد موتك، حلت فى هرة. فبعثت هذه الهرة لتسيب فى فناء بيتك. فخرج ابنك حبيبك، يتلهى بما يتلهى به الصبيان من اللعب. فناديته فموّت. فزجرك. فناديته طويلا، فموّت طويلا. فرماك بحجر. فذهبت فى حال سبيلك وحالك كحال الفتى العربى فى شعب بوان: «غريب الوجه واليد واللسان».
>
> هكذا حالى من عشرين عاما أهر وأموء حتى أصبح هذا الحلول يقينا فى خاطرى. فإذا رأيت هرة توسوست: لعلها والدتى، رحمها الله! فأهش لها وأبش وكنا نتماوأ أحيانا. (ص١٠٢ - ١٠٣).

يضفر إميل حبيبى المضحكات بالمبكيات، بل تقتضى الدقة القول إنه يضحكك وأنت تبكى، ليس فقط لأنه يغلف المأساة بالهزل ولكن أيضا لأن عينه تلتقط عناصر المفارقة الساخرة مهما كان الموقف مفجعا. وليست صورة القطة التى تموء سوى صورة من سلسلة من الصور المجازية الدالة على وضع عرب ١٩٤٨ داخل الدولة العبرية، وهى سلسلة من الصور تحيط بتعقيد الواقع ومفارقاته وعناصر القوة والنكوص فيه. هناك أولا دياميس عكا، تلك السراديب والمسالك تحت عكا القديمة، لا يعرفها سوى أهلها. هذه الدياميس زمان - مكان، تاريخ وجغرافيا، علاقة بالذات وبالآخر، هوية وقناع، اختيار وضرورة. سعيد «محشور» فى الدياميس ويسعى إليها فى آن. وهناك ثانيا صورة الكنز المدفون فى باطن الأرض - تلك الصورة المستوحاة من (ألف ليلة) وحكايات التراث الشعبى - يصله عم المتشائل ولكنه يفشل فى الخروج من

السرداب فيتحول إلى مقبرة. وهناك ثالثا كهف الطنطورية نسبة إلى طنطورة وهى قرية دارسة دمرها الإسرائيليون. تقول باقية الطنطورية فى ليلة زواجها من سعيد:

ها نحن نعمر بيتا واحدا. أصبحت أملى يا ابن عمى. وأنا أريد العودة إلى خرائب قريتى الطنطورة، إلى شاطئ بحرها الساكن. ففى كهف فى صخرة تحت سطحه يسكن صندوق حديدى، مليء بذهب كثير، مصوغات جدتى ووالدتى وأخواتى ومصوغاتى، وضعه والدنا هناك، وأخفاه وأعلمنا بأمره حتى يلتجأ إليه كل محتاج منا إليه.. أريدك، يا ابن عمى، أن تتدبر أمرنا حتى نعود إلى شاطئ الطنطورة، خلسة، أو أن تعود وحدك فتنتشل الصندوق من مخبئه، فيغنينا ما فيه عما أنت فيه. وأنا لا أريد لأولادى أن يولدوا محدودبين. لقد تعودت أن لا أتنفس إلا بحرية يا ابن عمى. (ص ١١٦ ـ ١١٧).

يرتبط الصندوق بالذاكرة والموروث المادى والروحى، وبوعى الهوية. لكلٍّ، إذن، صندوقه الحديدى، وطنطورته حيث أخفى والده كنزه الذهبى. السر مدفون وأيضا شائع ومشترك. ثم يتحول كهف الطنطورة إلى مخبأ للسلاح وموئل سرى وحلقة وصل بين أهله والفدائيين فى لبنان. ليس مخبأ «لست بمختبئ ، يا أماه» ، يقول ولاء ابن سعيد المتشائل لأمه، «إنما حملت السلاح لأننى مللت اختباءكم». (ص١٤٢).

فى نص المتشائل توظيف مدهش لصورة الكهف والكنز المدفون فيه. وهى صورة يطلق منها إميل حبيبى العديد من التنويعات.

تنويعات على صورة الكهف:

يلتقط كل من أنطون شماس وإلياس خورى من إميل حبيبى هذه الصورة لتصبح عنصرا أساسيا من عناصر الدلالة فى روايتيهما. ففى (أرابيسك) ١٩٨٧ لأنطون شماس (Trans. from the Hebrew by Vivian Eden, New York : Harper and Row, 1988) كهف هائل مستقر تحت مركز القرية وعلى باب الكهف رصد ديك أحمر وضعه الجن حارسا على الكنز المخبأ فى الكهف. ويربط الكاتب بين الكنز والكهف من ناحية، والذاكرة ووعى الهوية من ناحية أخرى.

يصدر شماس نصه باقتباس لكلايف بل يقول:

غالبا ما تكون الرواية الأولى للكاتب سيرة ذاتية مموهة، أما هذه السيرة الذاتية فهى رواية مموهة.

يحتفظ شماس باسمه وباسم أبيه وأفراد أسرته ولكنه يصنع من عناصر السيرة سيرة للتجربة الجماعية وسؤال الحاضر المؤسس على ذاكرتها المشتركة. «فشباك الذاكرة تطوق الصياد» (ص٧٢).

ويربط شماس بين الحكاية والذاكرة ووعى الهوية: كان العم يوسف هو أول من أخبر الصغير بحكاية اسمه، ساعتها كان الصغير واقفا على تلك الصخرة التى تغلق باب الكهف. يقول راوى (أرابيسك) عن عمه يوسف القدير فى فنون القص:

كانت قصصه مجدولة فى بعضها، تلتقى خيوطها وتفترق، تلتف وتنفتل فى أرابيسك الذاكرة اللامتناهى.. يعيد قصصه مرات ومرات بتعديلات تبدو طفيفة ولديه قصص لم يحكها سوى مرتين أوثلاث طوال حياته. تموج حوله قصصه فى تيار ملتف من الإيحاء يربط البدايات بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية. (ص ١٢٧).

ولولا حكاية العم يوسف لما أمكن الاحتفاظ بحكاية العائلة. ورغم ذلك تبقى الحكاية ناقصة يتعين على الراوى إكمالها كما يتعين عليه أن يحصل على النصف الآخر من التميمة.

وكلما تذكرت ذلك اليوم الذى وقفت فيه على الحجر المسحور فى مركز الدوارة أتابعه وهو يقلم الأغصان الجافة للكرمة ليفسح المجال للنسغ المتصاعد باتجاه الربيع أميل للاعتقاد أنها لم تكن محض صدفة أن أسر لى بقصة اسمى. جاءنى المشهد يوم أخبرنى العم زكى عن النصف المفقود من التميمة. ساعتها عرفت أن العم يوسف هو الذى أسرنى ذلك اليوم وهو يقلم أغصان الكروم ـ فلولاه ما أمكن الاحتفاظ بذاكرة العائلة.

وها أنا أقف على مدخل الكهف بلا مفتاح أو بمفتاح مثلوم فى يدى. أعطانى العم يوسف فى دهائه الكبير مفتاحا صغيرا لأستخدمه فأجد طريقى بين الغرف المتعرجة للأرابيسك حيث أقف على المدخل الموارب لبوابة تكمن وراءها قصة أخرى ستبدع نفسها بشكل مختلف.

ثم يواصل شماس:

والآن ترجعنا الحكاية إلى ذلك المشهد على الصخرة. هناك شخص آخر، اسمه هو نفس اسمك ونصف هويتك بين يديه ونصف تميمة إن وجد نصفها الآخر الذى بحوزة العائلة ينفتح لك باب الكهف فتصل إلى الكنز الذهبى. ورغم هذا الوعد، فالتهديد قائم: لأن وصولك للمعادلة السحرية، وهذا هو الأرجح، سوف يطلق عليك الوحش فتتحقق فجأة أن الذهب المتلألئ ليس سوى الأذناب المضيئة لذكور حشرات مضيئة فى الليل البهيم (ص٢٢٨).

فى هذه الفقرات ـ التى تتجاوز القدر اللائق للاقتباس ـ يركز شماس فى لغة مثقلة بالدلالات، مشروعه الروائى من حيث هو قول وأسلوب كتابة. ويرتبط الشق الأول وهو الخاص بالقول برؤيته لمعضلة أهل ١٩٤٨، موقعهم من الزمان، وحكايتهم الدالة فيه، والأفق المفتوح على إمكانات لم شمل من بقى ومن هجر، والوحش المتربص بهذا الإمكان، والخوف من أن يكون هذا الذهب المتلألئ (وعى الهوية والأشكال الكفاحية المعبرة عنها) مجرد ومضة عابرة تبتلعها ظلمة الليل. أما الشق الثانى الخاص بأسلوب الكتابة فينقله الكاتب مرتين، بوصف أسلوب العم يوسف فى القص وبممارسة هذا الأسلوب نفسه؛ إذ تلتقى خيوط السرد فى (أرابيسك) وتفترق، تلتف وتنفتل وتموج حوله فى تيار ملتف من الإيحاء يربط البدايات بالنهايات، والباطن بالظاهر، والواقع والحكاية.

وكما فعل العم يوسف لا يعطى شماس قارئه إلا مفاتيح صغيرة، ويتركه بين الغرف المتعرجة وأمام الأبواب الموارَبة ليبحث عن طريقه بين أرابيسك الذاكرة وصولا إلى المعنى وتصور المستقبل.

يحتفظ إلياس خورى بكهف أنطون شماس ولكنه ينقله من حيز التكثيف الشعرى والصورة الرمزية المضفورة بحكاية أسرة من فسوطة، وهى قرية من قرى الجليل، إلى تفاصيل واقعية. فباب الشمس كهف له ملامحه المحددة والمفصلة، يأتى إليه يونس متسللا من لبنان ليلتقى بزوجه. إن دلالة الصورة واحدة، رغم اختلاف أسلوب كتابتها فى النصين، يرتبط الكهف باكتمال النصفين فى اللقاء، وهو اكتمال قائم على الارتباط بالمكان، والذاكرة. فى (أرابيسك) يظل هذا اللقاء إمكانًا بعيد المنال. أما فى (باب الشمس) فنرى تحققه فى لقاء الزوجين المتكرر وما ينتجه هذا اللقاء من ذرية. ويتكرر فى الروايتين مشهد تتشابه عناصره إلى حد التطابق، فيصور شماس فى (أرابيسك) وخورى فى (باب الشمس) حلم التلاقى بلحظة تلاحم جسدى بين رجل وامرأة تبدو فنطازية متجاوزة قيود الزمان والمكان.

تاريخ وكتابة:

فى نصوص (المتشائل) و(أرابيسك) و(باب الشمس) ثلاث محاولات للتأريخ لنكبة عام ١٩٤٨ . وإذ لا يتسع المجال لتفصيل ذلك أكتفى بالإشارة إلى أسلوب التناول فى كل نص.

١ ـ «أعجبني ترداد حرف الكاف في الكويكات»:

لعل مشهد جامع الجزار في نص إميل حبيبي يجسد أسلوب الكاتب في تناول موضوعه. يلتقي المتشائل العائد متسللا من لبنان بحشد الأهالي المنكوبين والمستجيرين برحاب المسجد. باحة مسجد عكا الجامع زمان مكان تتركز فيه عناصر المأساة وحشد المنكوبين وأسماء القرى التي دمرت. يسأل الأهالي عن أهاليهم الذين هاجروا أو هجروا إلى لبنان:

ـ نحن من الكويكات التي هدموها وشردوا أهلها، فهل التقيت أحدا من الكويكات؟

فأعجبني ترداد حرف الكاف في الكويكات. فعاجلت ضحكتي قبل أن تنطلق، لولا صوت امرأة جاء من وراء المزولة غربا:

ـ البنت ليست نائمة يا شكرية، البنت ميتة يا شكرية.

ثم تناهت إلينا صرخة مخنوقة، فاختنقت أنفاس الجمع حتي انحبست الصرخة، فعادوا إلى استجوابي. فقلت: لا.

ـ أنا من المنشية. لم يبق فيها حجر على حجر، سوى القبور. فهل تعرف أحدا من المنشية.

ـ لا

ـ نحن هنا من عمقا، ولقد حرثوها، ودلقوا زيتها. فهل تعرف أحداً من عمقا؟

ـ لا

ـ نحن هنا من البروة. لقد طردونا وهدموها، هل تعرف أحدا من البروة؟

ثم تواصل الأصوات الانتساب إلى القرى التي دمرت:

ـ نحن من الرويس/ ـ نحن من الحدثا/ ـ نحن من الدامون/ ـ نحن من المزرعة/ ـ نحن من شعب/ ـ نحن من ميعار/ ـ نحن من وعرة السريس/ ـ نحن من الزيب/ ـ نحن من البصة/ ـ نحن من الكابرى/ ـ نحن من أقرت. (ص ٢٢ ـ ٢٣)

المشهد مأسوى يزيده مأسوية تكرار عبارة: «نحن من..» يعقبها اسم قرية طرد أهاليها لتوهم منها ويعرف المتشائل لأنه يحكى الحكاية بعد سنين، ونعرف نحن القراء لأننا نقرأها بعد سنين أنها قرى محيت من على الخريطة. تبدو الأصوات ككورس فى مأساة إغريقية يقطعها فجأة تعليق مضحك يخلخل وطأة المأساة دون الانتقاص من حجمها. تجتمع المأساة والمهزلة، الثقل والخفة، الكارثة الجماعية والنجاة المفردة، وعى الكارثة والغفلة البلهاء. ومسجد عكا والمدينة العتيقة وقلعتها وحكايتها، وكلام شيخ مسجدها الجامع عن الغزاة السابقين، تضع المشهد كله بجده وهزله فى سياق يضبط العلاقة بين المرحلة والزمان.

حكاية الجليل ركزها إميل حبيبى فى هذا المشهد الفذ، أما إلياس خورى فيفصلها فى عشرات الحكايات ذات المصادر الموثقة.

٢ ـ توثيق التاريخ الشفهي:

لم يجمع بعد التاريخ الشفهى لفلسطين، وبجهده الفردى جمع إلياس خورى كما كبيرا من شهادات أهالى قرى الجليل الذين يعيشون فى مخيمات لبنان. يحكى خليل تفاصيل ما حدث وهو يستخدم فى رواياته قدرا لايستهان به من تلك المادة الوثائقية. يغتنى النص بعشرات الوقائع مسرحها قرى الجليل: فى الغابسية ودير الزيتون ودير الأسد والبعنة والكويكات والكابرى وجدين والصالحية وميعار وشعب والبروة. يستحضر الراوى سقوط هذه القرى، مقاومة الأهالى، تدمير البيوت، القتل الجماعى والرحيل. يقدم النص مادة وثائقية هائلة يتصدرها قرويون منهم من يبقى، ومنهم من يرحل إلى المخيمات، منهم من يتحول إلى ولى، ومنهم من يفقد عقله، ومنهم من يخلف أولادا يتوزعون على المنافى.

فى مقابلة صحفية نشرت قبل أسبوعين فى جريدة «الحياة» يقول إلياس خورى بشأن (باب الشمس):

طموحى هو الوصول إلى نص تتوالد فيه الحكايات إلى ما لا نهاية مثل «ألف ليلة»، لا أحد يستطيع اليوم كتابة نص شبيه بألف ليلة... لكننى أسعى إلى فتح النص الروائى على التعدد الحكائى الذى يسمح للقارىء بأن يقرأ ما يشاء ويساهم فى تأليف الحكاية.

وفى ظنى أن هذا الطموح النظرى أربك نص إلياس خورى؛ لأن الحكايات هنا موجعة ومرهقة تضغط على القارئ بما تحمله من شحنة عذاب مكثفة، تتتالى الحكايات وتتكاثر الشخصيات، وقبل أن نألفها ينتقل الراوى إلى واقعة شبيهة بشخصيات أخرى استبدلت بها. يقول الراوى إنه يغرق فى الحكايات، يحاول ربطها بعضها ببعض ولكنها لا تترابط (ص٣٥). ولا بأس ولا خطأ فى عدم الترابط بل هو أسلوب مشروع فى الكتابة، ولكن المشكلة تكمن - فى تقديرى - فى ذلك التكرار الذى يثقل على القارئ. ربما هى المادة الوثائقية الوفيرة التى لم يستطع إلياس خورى مقاومة إغراء الاستفادة من القدر الأكبر منها.

٣ - حذاء للعاشق:

حيفا ١٩٤٨. المدينة على وشك السقوط. الإسكافى حنا شماس، فى رواية (أرابيسك) لأنطون شماس، يذهب إلى زميله الأرمنى طالبا النصح فيقول له الأرمنى (خبير إذن فى علوم الشتات): «ضع بيتك فى حقيبتك وثقتك فى قدميك كما يليق بإسكافى واستعد». ويقول الراوى رغم أن أباه لم يبلغ أبدا مرتبة اللاجئ بشكل كامل، فإنه سوف يحرص، منذ تلك اللحظة، أن يصنع أحذية لها نعال قوية تنفع صاحبها سنين طويلة وكثيرة، فى المطر وفى القيظ، فى الطرق الوعرة والموحلة، حذاء لكل الأغراض يصلح لحضور حفلات البيوت العريقة وأيضا يصلح للخوض فى أزقة أكثر المخيمات بؤسا. فى قبوه المغلق يصنع الإسكافى تحفة عمره. يجسد فيها فكرة الحذاء، مثاله المطلق (ص١٨٥). وعندما ينتهى من صنعه تكون حيفا سقطت فى يد الصهاينة.

ديسمبر ١٩٤٨: المجاهد محمود الإبراهيم الذى شارك فى ثورة ١٩٣٦، والمقاومة التلقائية للأهالى عام ١٩٤٨، جاء متسللا من لبنان وهو يجلس فى ضيافة شخص من معارفه فى انتظار أن يأتى له شاب من شباب القرية بالصندوق المخبأ فى جدار بيته المهجور فى دير القاسى التى طرد أهاليها. فى قدميه ذلك الحذاء «أتطلع إلى ذلك الحذاء المدهش وأتساءل إلى أين يقودنى». (ص٢١٩) - ينتهى الحذاء فى نهاية المطاف فى قدمى المجاهد محمود الإبراهيم.

سوف يجعل أنطون شماس هذا الحذاء مجازا للشتات الفلسطينى، لمسعى ملايين البشر، إذ تضطرهم النكبة للطواف بين البلاد.

فى كتابته ينحو أنطون شماس منحى شعريا قائما على التكثيف وعلى توظيف الإمكانات الإيحائية للصورة الرمزية، وهو غالبا ما يستطيع تشكيل صور طريفة ومدهشة بخلق علاقة مستجدة وغير متوقعة بين الدال والمدلول. وصورة الحذاء مثال على ذلك، وهناك أمثلة أخرى.

وأخيرا الخازوق:

يختار إميل حبيبى اللا بطل مركزا لروايته، العاشق بالمعكوس كالشراب المقلوب، فلم يكن بتكوينه الفكرى والمزاجى وبحسه الساخر ليكتب بطلا أسطوريا تلتقى فى مسيرته عناصر الملحمة الفلسطينية، فقدم تلك الصياغة المدهشة لذلك الجدل المركب فى حياة شعب بين نثر الحياة اليومية والشعر الكامن فيها، الخوف الذى يدفع بالإنسان إلى ما يليق بإنسان وتلك الجذوة المدهشة التى يستطيع البشر، رغم كل شئ، الاحتفاظ بها. المتشائل ذلك الذى يجمع بين المتناقضات، ويتعاون مع عدوه خوفا ويسايره اضطرارا، ينتهى على خازوق؛ تناديه «يعاد» الأولى ويناديه الشاب الذى يحمل جريدة وفأسا يريد اقتلاع الخازوق ويناديه سعيد الملك ولكنه يتشبث بخازوقه.

بعد سنوات سوف يكتب إميل حبيبي في افتتاحيته للعدد الأول من مجلة «مشارف» في أغسطس ١٩٩٥:

لعلكم تذكرون أنني لم أجد من موئل لسعيد أبي النحس المتشائل، في وطنه، سوي رأس خازوق. ولم يدر في خلدي في ذلك الزمن السحيق، أن الخازوق هو مكان عال يصلح منه الإشراف على آفاق قرن جديد وألف جديدة من السنين، بل لم يدر بخلدي أن لا يجد شعبي مكانا في وطنه ، بعد هذا العمر الطويل، سوى رأس خازوق.

ولكن حتي ولو كانت هذه هي صورة الواقع الحقيقية... فإننا نفضل رأس الخازوق فوق تراب الوطن على رحاب الغربة كلها. فقد وجدناها كلها حرابا، وفراشها أشبه بفراش فقير هندى رؤوس مسامير أو خوازيق صغيرة كبيرة على قدر المقام («مشارف»، ص١٢).

بدا حين نشرت (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) عام ١٩٧٤ أن إميل حبيبي يكتب عن نهاية مرحلة في حياة عرب ١٩٤٨ ويبشر ببداية مرحلة جديدة، (تنظر «يعاد» إلى المتشائل محمولا على ظهر شيخ الفضائيين وتقول: «حين تمضى هذه الغيمة تشرق الشمس»)، ولكن العين الثاقبة للكاتب الذى التقط الواقع التاريخي بدقة مدهشة استطاع حتى وهو يشير بكتاباته وتصريحاته الموجعة حول ما يسمى بالسلام ويهاجم المختلفين معه، أقول مرة أخرى استطاع أن يلتقط إميل حبيبي جوهر اللحظة.

كان آخر ما كتبه إميل حبيبي قبل رحيله نص عنوانه (سراج الغولة) في النص أصوات متقاطعة: استرجاع لمساحات من الطفولة والشباب المبكر، آراء سياسية تدعو إلى القبول بإسرائيل، وتدافع عن السياسات الراهنة، وصوت مكتوم، يأتي من ذلك القبو حيث الذاكرة حافظة للخبرات المتراكمة يقول غير ذلك؛ خطاب مهيمن وخطاب نقيض يفرض نفسه تلقائيا فيجد الكاتب نفسه يعنون المقال «بسراج الغولة» «ولكن ما شأن سراج الغولة؟»

يقول إميل حبيبي :

كانت جداتنا يحكين لنا حكايات شعبية متوارثة عن «سراج الغولة». فالغولة تقعد في الليل، على قارعة الطريق وتشعل سراجها. فيأتي المسافر المتعب على قدميه نحو هذا الضوء معتقدا أنه «نار القرى» أى الضيافة. وكان حاتم الطائى، الذي يضرب به المثل على كرم الضيافة يشعل النار أمام مضارب قبيلته حتى يهتدى المسافر إليه. فينزل أهلا ويطأ سهلا. ومن هنا جاءت تحيتنا التقليدية للضيف أن أهلا وسهلا. أما الغولة فتضىء سراجها ليأتيها المسافر التائه لقمة سائغة وهو لا يدرى

فهل هذا هو حالنا الآن؟ (مشارف ١٥ مايو ١٩٩٧).

هزيمة حزيران
وأثرها فى الرواية الأردنية

سمير قطامى*

وقع الهزيمة ودور الأدب:

عقب الهزيمة المذهلة التى منى بها المجتمع العربى سنة ١٩٦٧ ثار فى أوساط المثقفين وعامة الناس سؤال كبير: لماذا هزمنا؟

لقد فتحت هزيمة حزيران (يونيو) عيوننا على واقعنا العربى المرير، وعلى طبيعة تركيب بنية المجتمع العربى الفكرية والسيكولوجية، حيث قضينا منذ نكبة ١٩٤٨ تسعة عشر عامًا ونحن نعمه فى الأوهام، ونعيش بزاد الإعلام العربى المنفوخ، استمرأنا الكسل والتواكل ووضعنا مقدراتنا فى أيدى أناس كان همهم الأول مصالحهم الشخصية، ونمنا على أحلام اليوم الموعود الذى سندخل فيه تل أبيب ويافا وحيفا وعكا، ونقوض أركان «الدويلة» الباغية، فى حين قضى العدو تلك الحقبة بسنواتها وشهورها، بل بساعاتها ودقائقها، وهو يستعد لمعركة حاسمة، بما يرتبط بذلك الاستعداد من ترتيبات عسكرية واقتصادية واجتماعية وثقافية وإعلامية. لقد فتحت هزيمة حزيران عيوننا على المتطلبات الحقيقية التى تفرضها الظروف الجديدة، فيما يتعلق بالأوضاع السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والإعلامية، وضرورة إعادة النظر فيها. وقد نال قيم الثقافة العربية والأدب العربى ، قديمه وحديثه، ومواقف الأدباء والمثقفين العرب حيال المعركة المصيرية كلها ، وخلال الجولة الأخيرة منها على الخصوص، نصيب من الشك والتشكيك، ثم نال الإنسان العربى نصيب من ذلك، فقالوا إنه إنسان يعيش خارج الزمان، متخلف مملوك، وإن خسارة العرب نشأت عن كونهم متخلفين حضاريًا. (١)

لقد تكشفت الهزيمة عن مدى التخلف الحضارى الذى تعيشه بلادنا، وعن بؤس الأوضاع التى يعيشها الإنسان العربى؛ هذا الإنسان الذى طلب إليه فجأة أن يدافع عن

* كلية الآداب، الجامعة الأردنية.

شرف أمته، وعن أرضها، دون أن يعد لهذه المواجهة من قبل، فكريًا وسياسيًا ونفسيًا، بما يكفى [٢]، فهو إنسان مهزوم خائف جاهل مثقل بأزمات كثيرة، يحس أن وراءه أسرة معرضة للضياع إذا هو مات فى ساحة المعركة. وأهم من ذلك كله أن حميمية الصلة بينه وبين حكامه وقادته باهتة والإحساس بالعدل مفقود، وروح الانتماء والتضحية ضعيفة؛ ولذلك رأيناه يفقد الحافز للتضحية، ويتحين فرصة النجاة بنفسه.

وهكذا انتهت حرب ١٩٦٧ بهزيمة مذهلة كانت أكبر بكثير من توقعات أسوأ المتشائمين، وتجاوزت أبعد أحلام العدو، وجاءت أسرع وأبسط بكثير مما كان يتصور، «فترنح المجتمع العربى كله، وداخلته شكوك اليأس المدمر فى قدرته على مجرد البقاء، فضلاً عن الاستمرار فى المقاومة، وكان هذا أسوأ ما تكشفت عنه الهزيمة» [٣]، فأصيب الإنسان العربى بذهول يشبه الغيبوبة، واستمرت هذه الحالة مع بعضهم إلى وقت طويل. بينما استعاد بعضهم الآخر توازنه بعد حين وبدأ يدرس ويحلل كل شىء، فأخذنا نسمع آراء متضاربة وغريبة جداً فى تفسير الهزيمة، بدءاً من إطالة شعور الشباب وتقصير ملابس الفتيات وأغانى أم كلثوم، وانتهاء بالتخلف الحضارى والتكنولوجى. وقد غطت العالم العربى كله غلالات من الكآبة والحزن والتشاؤم بل اليأس، فانطلقت فيه حركة لإعادة النظر فى كل شىء، وتركيب المجتمعات العربية؛ العقليات والأفكار السائدة، الأنظمة وطرائق الحكم، التراث وقيمه، حركة أصابت الأنواع الأدبية شكلاً وموضوعاً [٤] وانعكست فى نتاج الأدباء شعرا ونثرا.

ما دور الأدب قبل الهزيمة؟ وما الدور الذى اضطلع به الأديب العربى إزاء المطامع الصهيونية فى الأرض الفلسطينية والأرض العربية كلها؟

لا أرانى مغاليا إذا قلت إن موقف الأديب العربى من الخطر الصهيونى على فلسطين قبل سنة ١٩٦٧، لم يكن بالمستوى المطلوب، كمًا وكيفًا، ولم يكن يزيد على كونه موقفًا عاطفيًا يتسم بشتم اليهود واستثارة العرب وتذكيرهم بأمجادهم الماضية، أو بالبكاء والنحيب. والحقيقة أن الفلسطينيين الذين لم يهاجروا سنة ١٩٤٨ هم الذين عانوا آلام النكبة والمأساة بصورة أقوى، وعبروا عنها بصدق وحرارة فى إنتاجهم الذى لم نعلم عنه شيئًا إلا فى سنة ١٩٦٦، عندما أصدر المرحوم غسان كنفانى كتابه (أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة) [٥]، حيث كشف النقاب عن صفحة مشرقة من أدبنا، أو بعد هزيمة حزيران، عندما أخذ النتاج يخرج عن طريق الجسور المفتوحة مع الضفة الغربية التى وقعت تحت الاحتلال. ويبدو أن الوجود الإسرائيلى من حيث هو خطر توسعى رهيب، أو لعنة حلت بأرضنا العربية، أو سيف مسلط على رقابنا جميعًا، لم يحتل أية أهمية، ولم ننتبه إلى وجود إسرائيل بوصفها خطراً داهمًا. ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا لم تنعكس قضية خطيرة ماسة بوجود الإنسان العربى، فى كل مكان، فى أعمال كاتب عظيم كنجيب محفوظ مثلا، أو فى أعمال الكثير من أعلامنا الأدبية على مساحة الوطن العربى كله. فنحن لم ننظر بجدية إلى خطر إسرائيل، ولم نقدر المسألة حق قدرها. ويمكن القول إن إسرائيل قد احتلت جزءا من فكرنا الرسمى، ولكن آدابنا العربية لم تعش هذا الخطر الداهم [٦]، وأرى أن ذلك يعود إلى انهماك الأدباء العرب، كل فى هموم بيئته أو وطنه الصغير، وفى القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى تعيشها كل بقعة، وفى واقع القمع والاغتراب والاستلاب الذى يعيشه الإنسان العربى، وخاصة الأديب، فى أرجاء هذا الوطن العربى كافة، الممتد من المحيط إلى الخليج. ويبدو أن تلك الحدود التى ثبتها الاستعمار بين البلاد العربية فى مطلع هذا القرن، قد لعبت دوراً خطيراً فى نفسيات مواطنى كل بقعة، إلى جانب ذلك التفاوت الرهيب فى مستويات الدخل والمعيشة بين جزء وآخر من أجزاء الوطن الكبير، ناهيك عن ضعف الوعى القومى والمستوى الثقافى فى أرجاء الوطن العربى كافة، أو توجيه ذلك الوعى وجهات ضيقة.

لقد كشفت الهزيمة عن ضحالة فهم الأدب لطبيعة المشكلات والقضايا التى أثقلت كاهل الأمة العربية، وعن قصور الكلمة عن أداء دورها الكبير فى الريادة والاستشراف والنبوة والمواجهة، وعن الظروف القاسية المريرة التى دفعت الأدب إلى الهرب من مسؤوليته الكبرى، ودفعت الأديب إلى أن يندس وسط جوقة المصفقين أو يظل وحده بعيداً عن

الضوء، يجتر همومه وأحزانه، دون أن يستطيع حتى الكشف عنها فلم تكن الهزيمة نتيجة لأخطاء الأيام السابقة على المواجهة العسكرية، ولكنها كانت نتيجة أوضاع وظروف خاطئة، امتدت على الصعيدين القومى والعالمى إلى سنوات عدة. فهل استطاع الأدب والفكر قبل المواجهة أن يميط اللثام عن هذه الأوضاع وعن تلك الظروف؟ وهل كانت الكلمة فى مستوى مسؤوليتها أم أن فقدان القارئ ثقته فيها لظروف تمتد لسنوات عدة، غاب خلالها فرسان الكلمة، واستلم المقود المتسلقون والانتهازيون، أعجزها عن بلوغ الهدف؟ وهل استطاع الأدب أن يكشف وأن يغير وأن ينبه؟[7]

> لقد قاتلت الحركة الصهيونية بسلاح الأدب قتالا لايوازيه إلا قتالها السياسى. وكان الأدب الصهيونى جزءاً لايتجزأ، ولاغنى عنه، استخدمته الصهيونية السياسية على أوسع نطاق، ليس فقط لخدمة حملاتها الدعاوية، ولكن أيضا لخدمة حملاتها السياسية والعسكرية. وليس من المبالغة أن نسجل أن الصهيونية الأدبية سبقت الصهيونية السياسية[8].

إن الجنون التوسعى الذى ينتشى به الشعب فى إسرائيل هو ثمرة للأدب الصهيونى الموجه، بل إنه سند الدعاية الصهيونية فى الداخل والخارج. ففى مقالة كتبها الأديب الصهيونى (عاموس عوز) فى صحيفة معاريف، يقول:

> طوال فترة طويلة جداً، وطوال كل سنوات جيل الإحياء وفترة الاستيطان فى البلاد، سادت لدينا وجهة النظر المؤمنة بأن الأدب هو قوة تسير أمام العسكر، ووجهة النظر المؤمنة بأن الأديب هو وريث النبى.

ويقول الأديب إسحق شيلاف:

> علينا أن نعلم الشباب على أساس أرض إسرائيل الكاملة، وهذا الأمر لابد وأن يتم بواسطة الأدباء ورياض الأطفال والمدارس والموجه فى حركة الشبان، والقائد فى الجيش. وقد استطاع أن يقوم أحسن من كل هؤلاء الأدب العبرى. ولكن هنا حدث شئ غريب ومحطم، لقد اجتمعت فى ذلك الحين لجنة خططت الحدود على الورق. ومن المحتمل أن تكون هناك حتمية سياسية تفرض علينا حتى الآن ألا يسير أى يهودى إلى الجنوب، وإلى الشرق من جبل صهيون، ولكن كيف لاتسير أى قصيدة وأى قصة فى هذه الاتجاهات[9].

إن الأدب الصهيونى هو المهماز الذى يضرب خاصرة المجتمع الإسرائيلى، ويرسم الخطوط المصيرية للأمة، ويملأ العقول، ويشحن العواطف. فأدباؤهم استطاعوا أن يزوّروا التاريخ ويطمسوا الحقائق، ويخلقوا من الخرافات والأساطير أدبا وطنياً ملتزماً، واضح الرؤية حار العاطفة، مما أدى إلى أكبر عملية غسيل دماغ جماعى، وفى كل ناحية من أنحاء العالم[10]، كما يقول غسان كنفانى، فى حين فشل أدباؤنا فى تقديم أدب مواجهة قوى، بالرغم من دعم التاريخ لهم، ووضوح الحقائق وجلائها، وبالرغم من أنهم ليسوا مضطرين إلى اللجوء للتزوير والتزييف. لقد كان إنتاج أغلب أدبائنا يقف على السطح ويتسم بالانفعالية ويفتقد وضوح الرؤية، مما يدفع المراقب إلى الظن أنهم على حق ونحن على باطل. وهذا يعود إلى وضوح الرؤية والهدف، وتوجيه التعليم والثقافة والتربية والإعلام نحو ذلك، عندهم، على عكس ما كان يحدث عندنا. ولا غرو فى ذلك، فالمشكلة عندهم معركة خارجية مع العرب من أجل تثبيت أقدامهم، وإقناع العالم أن لهم حقًا تاريخيًا فى فلسطين، أما الأديب العربى فليست الرؤية واضحة أمامه، وليست هناك سياسات واضحة ثابتة فى ميادين التربية والإعلام والتوجيه، تشمل الوطن العربى كله، فوق ذلك تنصب طاقة الأديب كلها فى المجالات الداخلية، وتتركز أغلبها فى محاولة إثبات أنه إنسان ذو كرامة له الحق فى أن يعيش حراً محترماً فى مجتمعات لا تعترف له بذلك بل تحاول سلبه مقومات وجوده وإنسانيته، ناهيك عن أن كل بقعة فى الوطن العربى قد شغلت أو أشغلت بمشاكل وقضايا داخلية أو خارجية، استأثرت بجهودها وطاقاتها، وأثرت على أدبائها، وخلقت فى صفوف

أبنائها من الحزازات والصراعات والأدواء، ما تعجز عن محوه سنون طويلة من الإصلاح (هذا إذا كانت هناك نوايا إصلاح). وهكذا أصبحنا وكأننا مجموعة دول متناحرة متصارعة، أو مجموعة شعوب مختلفة المشارب والأهواء والمصالح. وبهذا تفسر موجة الذهول وجلد الذات ومفردات السباب والشتائم وروح التشاؤم واليأس، ونزعة التقريع والتعنيف، والنغمة الخطابية، تلك التي سيطرت على إنتاجنا الأدبي بعد الخامس من حزيران، بشكل عام تقريبا. فهل استفاق أدباؤنا على واقع جديد لم يكونوا قد رأوه أو وعوه سابقاً؟ وما مدى هذه الاستفاقة وما نتائجها؟

الرواية الأردنية بعد الخامس من حزيران:

في الإحصائيات التي قام بها أحد الباحثين للروايات في مصر وسورية والعراق وفلسطين والأردن خرج بأن عدد الروايات الصادرة بين سنة ١٩٦١ وسنة ١٩٦٦ هو اثنتان وتسعون رواية، وعدد الروايات الصادرة بين سنة ١٩٦٨ وسنة ١٩٧٣ هو مائة واثنتان وستون رواية. أما عدد الروايات التي صدرت في فلسطين والأردن بين سنتي ١٩٤٨ و١٩٦٦ فبلغ تسع روايات، في حين وصل العدد بين سنة ١٩٦٧ وسنة ١٩٧٣ إلى ثلاث وعشرين رواية (١١). وإذا كان الباحث يدخل في إحصائيته الثانية نتاج الفلسطينيين الذين عاشوا خارج فلسطين والأردن، مثل جبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفاني وحليم بركات، ويفوته أن يثبت بعض الأعمال التي صدرت في فلسطين والأردن، فإن ذلك لا ينقض الفكرة التي أراد الوصول إليها، وهي أن نتاج السنوات الست بعد هزيمة حزيران في عالم الرواية قد تجاوز كثيراً إنتاج السنوات الثماني عشرة السابقة على هزيمة حزيران. وهذا يعني أن هزيمة حزيران قد تركت أثرا قوياً في «كم» الرواية العربية أيضاً.

وإذا كان لنا أن نفيد من هذه الإحصائيات، دون أن نهمل الإشارة إلى الفارق الزمني بين الحقبتين، بما يتبع ذلك من تطور ثقافي وأدبي، فإن لنا أن نسأل إلى أي حد، وعلى أي نحو انعكست هذه الأعمال الروائية عن هزيمة حزيران؟ وإلى أي حد تجاوبت مع القضية المصيرية؛ قضية فلسطين؟ وهل استطاع الأديب العربي أن يتجاوز حدود الإقليم والأزمات المحدودة، ويصل إلى أعماق أزمة الصراع العربي الإسرائيلي، وما يهدد مصير الإنسان العربي؟ وهل اتسعت عنده آفاق الرؤية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة ندرس أربع روايات انطلقت من هزيمة حزيران وهي:

١ ـ (أوراق عاقر) لسالم النحاس، ١٩٦٨.

٢ ـ (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول، ١٩٦٨.

٣ ـ (الكابوس)، لأمين شنار، ١٩٦٨.

٤ ـ (الصبار)، لسحر خليفة، ١٩٧٨.

١ ـ أوراق عاقر:

الرواية صغيرة الحجم لم تبلغ مائة صفحة من القطع المتوسط، كتبت بعد النكسة مباشرة، وطبعت في مطلع عام ١٩٦٨ بيروت، وقد غلبت عليها مسحة المرارة والألم، وانعكست فيها إلى حد كبير عبارات الإعلام العربي آنذاك، مثل الخط الأول والخط الثاني، والهتاف للزعيم، والدهر دارت دورته، أخطأنا الحساب والانتظار. كما بدت فيها بشكل واضح محاولة تسجيلية للحدث، واتخاذ الأشخاص والأزمان والأماكن رموزا لواقع العالم العربي وظروفه السيئة، حيث عاش المواطن العربي طويلاً على أمل كبير، لتتبدد أحلامه كلها، ويكتشف أنه عاش طوال السنين كذبة كبيرة.

تخرج الرواية عن خط الحبكة المتماسكة والأحداث المتسلسلة المترابطة، والشخصيات المتطورة، بل هي أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية الفنية، أو قل إنها بين المذكرات والرواية؛ إذ تقوم على أربعة أقسام يسميها الكاتب الأوراق الأولى والثانية.. إلخ. ويعالج في كل قسم منها مجموعة من علل المجتمع، والواقع العربي، من خلال بحثه عن علاج لعقم البطل «أبو يعرب» الذى هو في الحقيقة رمز لعقم القيادات العربية وعجزها. فأبو يعرب بدوي عاقر، يرتحل مع زوجة «أمية» إلى دمشق بحثًا عن علاج، وينزل في بيت صديق له، ويواصل «أبو يعرب» محاولاته للتخلص من العقم، بتردده على عدد من الأطباء، لكن آراءهم تتفق على أن العقم ليس فيه، ويمكن أن يكون في زوجه، ولكنه يصر على

رفض هذه الفكرة، ويستمر فى معالجة نفسه عند المشعوذين، ليفاجأ بأن «أمية» حامل. ولكن الجنين لا يتحرك ولا يعلن عن موعد قدومه.. وفى خضم أزمة القلق على الجنين تنفجر أنبوبة غاز، فى ٥ حزيران بالمنزل فتحترق الغرفة كلها. ويقوم «أبو يعرب» بإنقاذ «أمية»، فيصاب بحروق كثيرة، ينقل على إثرها إلى المستشفى حيث يعالج هناك.

ما الصلة بين «أبو يعرب» والزعامات العربية التقدمية؟ وما الصلة بين «أمية» والأمة العربية أو سورية؟ وهل العقم فى القيادات أم الشعوب؟ وكيف يمكن أن يكون العلاج؟ هل يكون فى اللجوء إلى طبيب متزوج من فتاة إنجليزية؟ أم باللجوء إلى الشعوذة والخزعبلات والغوغائية؟ أم باللجوء إلى القوة والاتحاد الحقيقيين والقائمين على أسس ثابتة وبتنظيم الناس وحشدهم وتعبئتهم؟

لقد لجأ «أبو يعرب» إلى الأولى فلم تجد، ولجأ إلى الثانية، فكانت النكسة المريرة. إذن، الحل هو العقل واللجوء إلى توحيد الصفوف وحشد القوى، لا فى القرارات السريعة كما حدث بين مصر وسورية قبيل الحرب:

> لقد أسفرت تلك العلاقة، والاتفاقيات السريعة بين الدولتين عن حمل كاذب، لأنها لم تكن قائمة على أسس عميقة وراسخة.. خائن من يطلب الرحمة فى زمن المنون والجنون. العقل والتعقل محنة جيل فى الوحل لا يريد أن يصحو أو يموت (١٢).

ينهى الكاتب روايته بهذه العبارات:

> كنا ثلاثتنا أنا وأمية وقاسيون حارس الليل الذى لا يكف ولا يستريح، تلمست جبينى أتحسس آثار الحروق فقالت أمية: كان يجب أن تبقينى معك... لأحترق معك... أشعر وكأننى تخليت عنك وسط الهول. لكأننى خذلتك قلت: سنستعيد أيام شهر العسل (١٣).

من خلال الرواية يبدو أن الكاتب كان ـ فى كابوس فزعه من غلالات التشاؤم واليأس ونغمة المصالحة التى أخذت تتردد على الألسنة بعيد الهزيمة ـ يريد أن يدحض تلك الأفكار، فنراه يفزع إلى التراث والتاريخ يستمد منهما حماسة وقوة:

> أغلقت عينى وفتحت ذاكرتى، وأخذ وعيى يذوب، توغلت وابتعدت كثيراً وسط الصور المحطمة حتى توقفت عند كليب يكتب بدمه وصاياه العشر شعراً: وأول شرط أخوى [كذا] الزير لا تصالح... لا تصالح... لا تصالح وهكذا. ثم عرجت إلى عنترة وأبى زيد الهلالى. عندما خطر صقر قريش شعرت بالخجل يصفعنى ويلهب جبهتى كالسوط أو كالخيبة تهبط فوق وجه استنقذه [كذا] الحماس الطفولى فأنا عاقر، وليست هنالك مأساة أعمق من مأساة البدوى العاقر(١٤).

أول ما نلاحظه على هذه الرواية أن خط الأحداث مضطرب، وهذا يعود إلى أن الرواية لم تكن نتاج تجربة ومعايشة أنضجها الزمن والعقل المتأنى، بقدر ما هى نتاج تصور وأفكار مختلفة متأثرة بانفعال الهزيمة الذى ران على نفوس الناس فى تلك الحقبة، ففيها شئ من الاعتساف والافتعال وحشد الأفكار. وفيها شئ من المباشرة والخطابية. وفيها شئ من الإيديولوجية السياسية للكاتب. ويبدو أنها فكرة سيطرت على الكاتب فحاول توظيف شكل قصصى لعرضها، فاتخذ نمط الأوراق أو المذكرات، وهذا ما يفسر عدم عنايته برسم الأشخاص، وتتابع الحدث وتطوره فى حدود الزمان والمكان. وشخصية الكاتب تبدو بوضوح خلال صفحات الرواية مما يسمها بشئ من المباشرة والتقريرية. فهو يريد أن يهاجم الأوضاع العربية وأجهزة القمع وأجواء الوهم التى عشناها، تلك التى وصلت بنا إلى ما وصلت، أو أوصلتنا إلى الهاوية. ولا غرو فى ذلك، فالرواية تخضع بشكل اضطرارى إلى الواقع الذى يقرر لدرجة كبيرة طبيعة البناء الأدبى كما يقول لوكاتش (١٥) وأنا أعتقد أن الكاتب لو كتب روايته الآن، أو بعد الهزيمة بسنتين أو ثلاث سنوات، لاختلفت إلى حد كبير عما هى عليه؛ لأن:

> الرواية من الأعمال الأدبية التى تحتاج إلى مسافة زمنية بينها وبين الأحداث التى تعبر عنها. وعدم

توافر هذا البعد الزمنى يقع بها فى ضبابية الرؤية ومباشرة المعالجة [١٦].

كما أنها لا تقوم على التقليد أو التعليم بل على التكوين [١٧].

٢ ـ أنت منذ اليوم:

رواية صغيرة الحجم بلغ عدد صفحاتها حوالى ستين صفحة من الحجم المتوسط. صدرت فى بيروت عن دار النهار للنشر سنة ١٩٦٨م، بعد أن فازت بالجائزة الأولى لملحق الدار.

ميدان الرواية هو دمشق قبل بضعة شهور من هزيمة حزيران، وعمان قبيل الهزيمة وبعدها. وبطل الرواية شاب أردنى يتلقى العلم فى جامعة دمشق، ويعيش الأجواء السياسية والحزبية والاجتماعية والثقافية. وفى غمرة الأوضاع السياسية يقع انقلاب عسكرى، ويتلوه آخر وآخر، وتضطرب الرؤية فى ناظرى الشاب الأردنى «عربى»، ويحس أن تجربته الحزبية غير مقنعة، فينسحب من الحزب، ويترك الغرفة التى يستأجرها عند عائلة بسيطة، حيث كان يسترق الجنس مع ابنة صاحب الشقة الذى ترسبت فى نفسه قيم وأعراف الجاهلية الأولى، كما يصفه الكاتب.

وبعد عودته إلى الأردن يستدعى للإدلاء بشهادته حول أمور حزبية، فيدلى بشهادة كاملة عن أحد معارفه القدامى: ويتوفى والده، فيصطدم بأخيه الأكبر بسبب توزيع التركة، فيمارس أخوه عليه، وعلى أمه، دكتاتورية قاسية للحصول على ما يريد.

وتحدث حرب حزيران الخاطفة، وتتم الهزيمة التى يلخصها تيسير بقوله: «بعد أن تم الأمر» [١٨]، ويفقد «عربى» حماسته، ويصاب بالقرف من كل شئ، ويحاول أن ينتحر، ولكنه يجبن فى آخر لحظة، وينهى روايته بالتساؤل:

شعب نحن أم حشية قش يتدرب عليها هواة الملاكمة منذ هولاكو حتى هذا الجنرال الأخير؟... المسألة أنه شعب انتدب ليحارب من أجل أن يظل الرنين الغريب كلما قال معلم التاريخ للصغار: الفترة الممتدة ما بين القرنين الخامس والعاشر ميلادى هى المعروفة باسم عصور الظلمة [١٩].

كان تيسير قد بدأ كتابة روايته عقب عودته من دمشق، وهى تركز بشكل قوى على تجربة انسحاق الإنسان العربى، وتلاشى كيانه فى المجتمع العربى سواء أكان ذلك فى نطاق الأسرة أم فى نطاق الحزب أم فى نطاق المؤسسات الرسمية، فهو يعرى أسرته، أباه وأمه وأخاه، ويعرى نفسه، ويكشف ما اختلج فى روحه من صراعات. ويقف وقفة جريئة من التاريخ فى تناوله شخصية محمد بن القاسم فاتح الصين، الذى غضب عليه الخليفة فقتله، ولكنه لم يتورع عن تسليم مفاتيح المدينة للعدو!! كما يعرّى الأحزاب، ويتحدث عن تجربته الحزبية والجنسية بصراحة. إنه رافض لكل هذه الممارسات ووسائل القمع التى توجه ضد الإنسان وكأنى به، من خلال إحساسه بتضاؤل قيمة الفرد فى المجتمع العربى، ومن خلال إحساسه بأزمة القمع التى عاناها الإنسان العربى منذ القديم حتى الآن، يتنبأ بالهزيمة التى تطل من كل كلمة كتبها، وإن كان فى أعماقه ولاشعوره يود ألا تحدث، فهو يطمع أن ينتسب إلى دولة قوية: «أن تحمل روحه وشم دولة قوية» [٢٠]. ولكن آماله تتبدد نهائيا عندما تقع الهزيمة. وعبثًا يحاول إقناع نفسه بها:

حاولت تقريب الأمر لنفسى ولم أفهم ونطقت بكلمات بصوت عال: هزيمة. هذا ما هى، ولم أفهم. ليست هزيمة بل شئ آخر [٢١].

ولكن صورة (دايان) الذى يتربع داخل تلك الجمجمة ويُرى رباط عينه، ويسخر من العيون السليمة [٢٢]، وصورة الجنود الهائمين فى صحراء سيناء عطاشا، وجنود ديان وهم يلوحون لهم بالماء، ثم يخفونه ويضحكون [٢٣]، كانت ترده إلى بؤرة الحزن والمأساة، وتبدى له كم نحن مضيعون وتافهون، مازلنا نعيش فى عصور الظلمة.

تحاول الرواية التعبير عن مأساة أو فجيعة عاشها المثقف العربى بعد هزيمة حزيران، وهى تعرض مشاهد من حياة (عربى) المغترب عن مجتمعه. ولكنها ليست مشاهد متتابعة

بل متقاطعة أو متوازية دون اعتبار لحدود الزمان أو المكان، وكأنها تصوير لحالة التمزق والقلق والحيرة التى يعيشها عربى[٢٤].

لم يضع تيسير حلولا لتجاوز المشكلة أو المشاكل، ويبدو أنه ما كان قادراً على ذلك بسبب ظروف التخبط والحيرة التى كانت تتناهشه، فهو ضجر متألم شاك، يفكر بالانتحار، بدل أن يفكر فى البحث عن سبل الخلاص، يلتقط النماذج الخائرة بدل أن يختار النماذج القوية. لقد وصفه أحد الباحثين بأنه حزبى كافر بالأحزاب، يحب بلاده، ولا مكان له داخلها، يحمل سوطاً حضارياً حزبياً، ولكنه لا يضرب أحداً، يجلس على حافة التاريخ ويبكى[٢٥].

رواية تيسير واقعية حادة فى واقعيتها ومعالجاتها. إنها نفثة مصدور، وصرخة جريح حزّه الجرح فى القلب، وقد كتبها بأسلوب التداعى والحلم وحوار الذات وتداخل الأزمنة والأماكن والاتكاء على الكوابيس، لم يعتمد فى روايته على الحدث، حيث نجد أن الحدث لا يستمر فى تطوره، ولا ينتظم الرواية، بل يعتوره شئ من الاختلال؛ ولذا يقيم الرواية على التأمل والتداعى والمونولوج والعرض، ومن خلال رحلة «عربى» واستنباطه لذاته. وهذه أدوات حديثة فى الرواية لابد لها من براعة فائقة، وقد نجح الكاتب فى بعضها نجاحاً باهراً، وأخفق فى بعضها الآخر، فقد أقام معماراً روائياً متشظياً ليعبر عن حالة الفوضى. ركز الكاتب جهده كله على شخصية عربى، وأهمل ما عداها من الشخصيات؛ فعربى هو محور الرواية، والآخرون يأتون بملامح باهتة، لا نستطيع أن نتبين شخصياتهم بشكل جيد.

وعن تلك الرواية قال غالب هلسا:

رواية (أنت منذ اليوم) تعكس فى بيئتها تهشم الرؤية المتكاملة: لوحات قصيرة متتالية، لايربطها زمان أو مكان أو حدث واحد... وهذه الرؤية تشكل خروجاً عن نمط الكتابة الروائية العربية السائدة. وللتداعى بين المشاهد دينامية خاصة، فما يعاش فى اللحظة الحاضرة، يستدعى ذكرى قديمة، تستدعى بدورها مشاعر وأحاسيس قديمة وجديدة، أى أن مجرد الوعى لايتم على مستوى واحد. بل على مستويات متعددة... فالرابط بين مستويات التداعى ينبثق عن عناصر المفارقة والتناقض والانفعال[٢٦].

أهم ماتتميز به الرواية تلك القدرة البارعة فى نقل الحدة والتعبير عن الألم، وتلك اللغة المركزة والتعامل مع التاريخ، أو ربط الحاضر بالماضى... فالكاتب مقتصد فى ألفاظه وعباراته، ويبدو أن لنفسيته المتوترة، ولروح القلق والغربة التى كانت تسيطر عليه، أثرا فى ذلك.

٣ ـ الكابوس:

الرواية الثالثة على هذا الدرب، وقد طبعت من قبل دار النهار للنشر فى بيروت، وهى عمل متوسط الحجم، لم تصل صفحاتها إلى مائة صفحة من الحجم المتوسط. والرواية حلقة فى سلسلة الروايات التى تأثرت بهزيمة حزيران، وصاحبها من الأقلام المعروفة فى فلسطين والأردن، نزح إلى عمان بعيد حرب حزيران سنة ١٩٦٧. ويبدو أن جو النزوح وظروف الألم والمعاناة والمرارة التى عاشها والتى كانت تلف الوطن العربى، قد انعكست عليه أكثر من الآخرين، لأنه فلسطينى، وإحساسه بأزمة التشرد والضياع والغربة أقسى من إحساس الآخرين.

كتب أمين شنار روايته فى زخم الأحداث وحدة الانفعال، محاولاً فيها تصوير واقع القضية الفلسطينية منذ مؤتمر بال فى سويسرا أواخر القرن التاسع عشر حتى هزيمة حزيران سنة ١٩٦٧ وواقع الأمة العربية، فانتهز فرصة الهزيمة ليطرح تحليله للأمر، واجتهاده فى البحث عن خلاص من هذا الواقع المريض. وقد غلف روايته بالرموز التى يحتاج بعضها إلى شئ من الأناة حتى تفهم دلالته، وبعضها يستعصى فهمه، أو لايمكن أن يوصل القارئ إلى قصد الكاتب.

تدور الرواية حول قرية صغيرة مهجورة فى بطن جبل يحجزها عن العالم، تتكون من بيت واحد كبير يتربع على «جبل البخور»، ويعلوه القرميد الأحمر. ترتمى أمامه مجموعة من الأكواخ الحقيرة المبنية من الطين والتبن، يعيش فيها أهل

القرية. والحياة فى تلك القرية هادئة مصبوغة بالأحزان. وهناك الشيخ الكبير الذى يعيش فى البيت الكبير، ولا يظهر إلا قليلا، وهناك الغريب الذى يظهر فى القرية فجأة، ويصبح ذا نفوذ واسع فيها، فيأتى بغرباء آخرين، وهناك الخفراء، وهم رجال الشيخ الكبير. وهناك فرحات وهو الراوى، ووارث المذكرات وبطل الرواية.

تبدأ الرواية فى عهد الشاب فرحات، إلا أن الكاتب يعود بها مع التاريخ إلى ما قبل حوالى سبعين سنة، أى فى عهد الجد، ويصل بها إلى القوافل الأولى من المهاجرين اليهود إلى فلسطين أواخر القرن التاسع عشر. فالقرية عند الكاتب ترمز إلى فلسطين، أو إلى أى جزء من أجزاء الوطن العربى، أو إلى الوطن كله. والبيت الكبير والشيخ الكبير يرمزان إلى السلطة الدنيوية، التى كانت قديما سلطة دينية ودنيوية، ثم توقفت عند الشيخ نجم الذى توفى منذ زمن «فصل السلطة الدينية عن الدنيوية». وفرحات يرمز به إلى عنصر الشباب وتذبذبهم وحيرتهم والجبل هو الحاجز الذى يعزل القرية عن العالم.

يتسلم «فرحات» مذكرات جده من والدته. ويبدو أن الجد كان شيخًا واعيًا، فهو يحدثه عن «موسى» الغريب، وعن خطره على الجميع. ولكن المذكرات لاتتم، فيضطر فرحات إلى البحث والاستقصاء لاستكمال معالم الصورة، ومعرفة باقى الخفايا والأسرار. والكاتب يتوسل بهذه الوسيلة ليتجاوز عصر الجد إلى أيامنا الحاضرة. ويعلم فرحات أن أباه كان يعمل خفيراً عند الشيخ الكبير، وأن علاقته بالخواجات والأغراب كانت جيدة، ومع ذلك حبسوه فى البئر، وحرموه أهله وتركوه يموت بحسرته. ويقرر فرحات أن يعمل ليثأر لجده الذى أذلوه حتى أصيب بالجنون، ولأبيه الذى قتلوه، فيركز بحثه على الشيخ الكبير، وعلى طبيعة علاقته بالقرية وبالغريب. وقبل أن يبدأ العمل، يقبض عليه ويلقى ببئر سحيقة لعدة أيام، ثم يخرج ويعين خفيرا، دون أن يتخلى عن الأمل فى مقابلة الشيخ الكبير، كى يخبره عن حالة الناس، ومدى الأذى الذى يتحملونه لبعده عنهم. وفى إحدى الليالى، عندما يحاول ولوج البيت الكبير، لمقابلة الشيخ، يصطدم برجل، فيضطر إلى قتله وإلى الهرب، دون أن يرى الشيخ الكبير. ويمر بالمقهى، ويتمادى على الناس، وينعتهم بالأذلاء الجبناء ويحرضهم على الأغراب، فيستدعى فى اليوم التالى ويخبره كبير الخفراء بكل ما قاله فى اليوم السابق بالمقهى لتحريض الناس على الخواجات، ويطلب منه أن يقيم معه علاقة صداقة، كما يطلب منه أن يعلن فى القرية وفاة الشيخ الكبير، وأن يؤلب أهل القرية ضد الخفراء والأغراب، وهم ـ أى الخفراء ـ على استعداد لتنفيذ ما يطلب منهم. وينزل فرحات، ويلتقى ببعض أصدقائه الشباب ويدير معهم حواراً حول الشيخ نجم والشيخ الكبير، وحول كيفية الخلاص من الغرباء، فتطرح الآراء والإيديولوجيات المختلفة لمواجهة الغرباء، من خلال نقاش الشباب، وكأن الكاتب بهذا يشير إلى ما كان يدور على ألسنة الناس قبيل النكسة من آراء واجتهادات حول قضية فلسطين. يستمر فرحات فى محاولاته الدؤوب للوصول إلى الشيخ الكبير، ويصل إلى محاورته فى إحدى الليالى، من خلف الباب، ولكنه يطلب منه الابتعاد والهرب كى لايقتله الخفراء، ويعده أن يكون معهم فى اجتماعهم بمقهى الزهور. ويهرب فرحات، وخلال هربه يقتل رجلاً. وفى اليوم الثانى يقال إن الشيخ الكبير قد قتل، وتشير أصابع الاتهام إلى فرحات، ولايوضح الكاتب ما إذا كان ذلك حلماً أم حقيقة. وتنتهى الرواية على صوت انهيار القرية بكاملها من جراء زلزال يصيبها، ظهر يوم الاثنين، وهو اليوم الذى اشتعلت فيه حرب حزيران. والزلزال هو هزيمة حزيران، حيث يصفها الكاتب بقوله:

> امتلأت السماء بدخان أسود كثيف. واحتجبت الشمس. وساد الظلام. ولمعت فى الأفق الغربى جمرات عجيبة تزداد توهجًا كلما حدقنا فيها. وهوت الجمرات تخرق الفضاء واشتعل النهار من جديد حرائق فى كل بيت، وازداد الصراخ. أصبح الآدميون قطعا متحجرة من الرعب. تحسست الخنجر بيدى وجف ريقى، وامتلأ فمى مرارة، وجرفنى اشمئزاز فظيع وجاءنى صوت (عودة) يتفتت فيه الغضب: لافائدة. انتهى كل شئ... وانسللت دون أن يحس بى أحد، إلى

وراء، ثم انثنيت صوب المشرق، وأخذت أركض وكأنى فى حلم، وأركض [٢٧].

وينهى شنار الرواية بهذا الحوار بين عودة العجوز المتفائل وفرحات:

يا فرحات، كم عامًا مد هذا اليوم فى عمرك؟ ألا تحس أنك منذ الآن بدأت تحيا، ترى بكل عينيك، تسمع بكل أذنيك، تتنفس بكل خلاياك؟ يا فرحات هذا الذى حدث كان شيئًا لابد منه. كان صرخة استغاثة من شيخنا الكبير الذى هجرناه... قريتنا الحبيبة الوادعة القابعة فى حضن الجبل، كان لابد أن تموت لتبعث[٢٨].

ثم يتجمع بعض الشباب فى مقام الشيخ نجم، بعد أن يزيلوا منه الركام والأفاعى والعقارب ليبدأوا العمل، وليعيدوا بناء القرية على أسس جديدة.

يزاوج الكاتب بين ما تحمله هذه الأبعاد فى الرواية من رموز، وحياة القرية الطبيعية، كى تحافظ الرواية على تسلسلها وترابط أحداثها وأشخاصها، وضبط الحبكة فيها. ولكن الرموز عنده تختلط إلى الحد الذى يفقد عنده القارئ قدرة المتابعة والتمييز، فنحن أمام الشيخ الكبير نحسه تارة أى حاكم عربى، وأخرى نحسه عبدالناصر، وثالثة نحس أنه الله أو الدين [٢٩]. ومثل هذه الحيرة تنتابنا عندما نحاول فهم رمز الجبل أو الخفراء أو الأغراب [٣٠]. ويبدو أن مواقف الكاتب القبلية والآراء الجاهزة التى يريد أن يسحبها على المجتمع العربى، والاتهامات التى يريد إلصاقها بالدول العربية الثورية، والإدانة التى يريد توجيهها إلى الحركة الوطنية العربية وإلى أيديولوچياتها، كل ذلك خلق تلك البلبلة لفهم رموز الرواية وتتبع حوارها، وأسبغ على الرواية الجفاف والجمود، بالرغم من أن الكاتب كان يحاول إدخال العنصر البوليسى وعنصر المغامرات والمفاجآت، وعنصر المرأة؛ تلك التى لاتخدم هدف الكاتب، بل تبلبل القارئ، فلا يدرى إذا كان يقرأ قصة بوليسية أو قصة واقعية أو قصة سياسية أو قصة رمزية. فالرموز التى يصطنعها الكاتب تارة تخدم أهدافه، وأخرى تتناقض معها. فإذا كان الرمز من أروع جماليات الفن، ومن أهم مقوماته، فقد تحول عند شنار إلى حرفية تعليمية أحيانًا، وإلى لبس وغموض أحيانًا أخرى، مما أدى إلى تخلخل العمل الأدبى، وإلى افتقاد الرواية عنصر الإقناع والربط المنطقى.

فالرواية ليست واقعية، ويغلب عليها جو الانفعال، وهذا ليس مستغربًا لأن شنار كتبها وهو تحت تأثير الانفعال الحاد بالهزيمة والنقمة العارمة على البلاد العربية عامة، وعلى التقدمية منها بشكل خاص. ومع أنه يحاول التركيز على شخصية فرحات من حيث هو أمل للخلاص، بما يسبغه عليه من ملامح القيادة والبطولة والكشف والتصدى، فإنه لم ينجح فى رسم شخصية قوية قادرة على التغيير، خلاقة، وذلك لما اتسم به فرحات من خوف وضعف وتقلب وانتهازية فى بعض المواقف. أما الأشخاص الآخرون، فقد بدوا باهتى الملامح هامشيين، باستثناء (عودة) ذلك الكهل الذى حاول إعطاءه دورًا مهمًا فى آخر الرواية، حيث عمل فى تدريب الناس وفى التخطيط للمعركة القادمة. وقد ظهر هذا فى المرحلة الأخيرة من الرواية، دون مقدمات وكأنه الملاك المخلص.

ما يلفت النظر فى هذه الرواية هو الإهانات والسباب الذى يوجهه الكاتب من خلال شخصية فرحات إلى أهل القرية فى كثير من المواقف. وكأن ذلك رد فعل لانسياق الجماهير وراء الزعماء الأفراد، وسكوتهم إزاء كل ما يحدث.

يمكن القول فى النهاية إن الكاتب قد أحاط بناءه الفنى بهالة من «الفانتازيا» من خلال الأجواء الخيالية التى أضفاها على بعض الأحداث، كما اختلط عنده الحلم بالواقع، والواقع بتداعيات الماضى، مع أوهام البطل وتخيلاته[٣١]. فهل كان وقع الهزيمة غير القابل للفهم منعكسًا على بناء هذه الرواية لتجيء على ذلك النحو القريب؟ ربما كان ذلك.

٤ ـ الصبار:

وهى رواية طويلة نسبيًا؛ إذ بلغ عدد صفحاتها (٢٢٢) صفحة من الحجم المتوسط. وتدور أحداث الرواية، كما يبدو من خلال السياق، حوالى سنة ١٩٧٢. فأسامة، الشخصية

الرئيسية فى الرواية، يخبر الضابط الإسرائيلى على الجسر أنه ترك وطنه منذ خمس سنوات، وخرج بعد الاحتلال بثلاثة أشهر، وهو عائد إلى بلده نابلس ليعيش مع أمه بعد وفاة أبيه.

تدور أحداث الرواية حول عودة الشاب الفلسطينى (أسامة) بعد هجرة عن الوطن دامت خمس سنوات قضاها فى دول الخليج. ومن خلال رحلة الكاتبة مع هذا الشاب العائد لتنفيذ مهمات معينة، ومن خلال التقائه بأقاربه وأبناء بلده، تضع الكاتبة يدها على كثير من الأدواء والعلل التى أدت إلى الهزيمة، ولا تزال، بل زادت حدة وبروزاً. فالشاب وأبناء وطنه يلاقون الذل والمهانة والشتائم، على الجسور وفى الداخل، من قبل الجنود الإسرائيليين. ويكتشف أسامة الشاب العائد المتحمس، أن الناس فى الداخل قد وصلوا إلى درجة مخيفة من السلبية والتخاذل والحيرة، نتيجة للأوضاع السياسية العربية المبلبلة، والأوضاع الاقتصادية المتردية فى الداخل، ونتيجة لضعف الوعى؛ ولذا نراه يردد فى أكثر من مناسبة أن هذا الإسرائيلى المكلف بهذه المهمة، هو الضابط الذى أقدم أسامة على طعنه بخنجر، وقام عادل بالمساعدة فى إسعافه ونقل ابنته. وكأن الكاتبة تريد أن تقرر حقيقة أن إمكان التعايش بين العرب واليهود مستحيل، مهما أبدى العرب من التسامح والإنسانية، لأن إسرائيل دولة باغية، قامت على الظلم والعدوان والسلب، وليس هناك من وسيلة لإيقافها واجتثاثها إلا القوة.

بالرغم من أن الرواية تتخذ من أسامة شخصية رئيسية تدور الأحداث حولها فإن (الصبار) ليست من الروايات القائمة على الأشخاص والأحداث، بل هى رواية بيئية تعتمد الحبكة المفككة (Loose Plot) والاتساع، أكثر من اعتمادها الحبكة العضوية أو المتماسكة (Organic Plot) (٣٢). إنها رواية استكشافية تتغلغل فى أعماق المجتمع الفلسطينى بعد سنة ١٩٦٧. وتكشف لنا واقع الهزيمة وأثرها فى بنيته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية. كما أنها تتحسس طرق الخروج من هذا المأزق الذى أصاب الطبقات كافة، الملاك والأجراء، المسالمين والشرسين، المسنين والصغار، الفلاحين والعمال، المتعلمين والأميين.

الرواية من النوع الواقعى الصريح الجاد، فالكاتبة تصور الناس فى الداخل، فى مواقفهم الضعيفة المتخاذلة والمخذولة، وفى طموحاتهم وآمالهم فى الثراء والترف والهجرة إلى دول الخليج، وفى سلبياتهم ولامبالاتهم ونقاشاتهم فى توافه الأمور، وفى صراعاتهم الطبقية ومفاهيمهم البالية. وإلى جانب هذه الصورة السلبية، تتوقف عند صورة أخرى مقابلة هى صورة السجن والسجناء حيث تعرض لنا نماذج صلبة قوية مقنعة متفائلة قادرة على العطاء والتغيير بالرغم من ليل الهزيمة وواقع السجن والتعذيب. إنها صورة لأبناء هذا الوطن المخلصين الصادقين من المسلمين والمسيحيين، الذين لم تغرهم الدنيا ولذائذها ولم تضعفهم الهزيمة وعوامل التفريغ، ولم تفت فى عضدهم المحاولات المتواصلة لكسر شوكتهم وتشويه مواقعهم. إنهم صادقون واعون مثقفون يدركون مخططات إسرائيل فى القهر والتهجير والاستيلاء، لذا رأيناهم يتركون جامعاتهم ومراكزهم، ويلجأون إلى الوسيلة الوحيدة القادرة على الرد، وهى وسيلة النضال والتصدى، وهى الوسيلة التى سار فيها أسامة وباسل ولينة وآخرون من الشباب، أولئك الذين تعقد عليهم آمال كبار.

ما أرادت الكاتبة طرحه، هو أن الحلول الوسطى لاتجدى، وأن المبادرة لابد أن تكون فى أيدى جيل الشباب الواعى المثقف، هذا الجيل الذى يجب أن يطرح قياداته التقليدية التى هزمت الإنسان الفلسطينى قبل أن تهزمه إسرائيل، وأن ينهج النهج العلمى التقدمى، يتمثل ذلك فى عدم قيام عادل بإخراج آلة تنظيف كلية أبيه قبل نسف المنزل، وفى ثورة باسل ونوار على والدهما فى آخر الرواية.

استعملت الكاتبة الأسلوب الوصفى، ولجأت إلى التحليل والمونولوج فى بعض الأحيان. أسلوبها جيد، وإن كانت تقع فى بعض الأخطاء النحوية واللغوية، وتستعمل ألفاظا عامية وعبارات نابية فى بعض المواقف. ويبدو أنها ترى أن ذلك النهج من الكتابة يضفى على روايتها واقعية أقوى.

ما يمكن أن نأخذه على الرواية شئ من التدخل والأفكار الجاهزة، والمباشرة، وافتعال بعض الحوادث والمواقف

لطرح أفكارها. ولكن هذه لاتقلل من قيمة الرواية، إذ تظل لها مكانة متميزة فى مسيرتنا الأدبية، لما تتسم به من صدق وصراحة وجرأة.

تخلو هذه الرواية من الانفعالية التى واجهتنا فى الروايات الثلاث السابقة، ومن اصطناع الرمز بشكل محيّر. والسبب فى ذلك أن الروايات السابقة كتبت فى هول الفاجعة وبؤرة الهزيمة. أما هذه فقد كتبت بعد حين، حيث كانت العواطف قد بردت، والنفوس قد هدأت والمخططات قد تكشفت، وبدأ الإنسان العربى يفكر بالحلول والإمكانات المتاحة وغير المتاحة. وبدأت تعلو على الساحة العربية أصوات تنادى أن الحل فى أيدى الفلسطينيين أنفسهم، ولابد أن يضطلعوا بالمهمة. وبدأنا نرى الوجود الفلسطينى المسلح، بما كان يحمله ذلك من آمال كبيرة لقطاعات الشعب الفلسطينى. وهذا ما يفسر - فى رأيى - بعد هذه الرواية عن الانفعالية والشتم وجلد الذات وتوزيع التهم دون اتزان، كما حدث فى روايات كثيرة. فالكاتبة متفائلة، بالرغم مما فى تصويرها للمجتمع العربى تحت الحكم الإسرائيلى من سلبيات. وهى متفائلة لأن الأوطان لاتسترد إلا بالنضال والتضحية، وهذا ما بدأ يحدث. وهى متفائلة لأن الشباب - جيل المستقبل - هم الذين بدأوا يأخذون دفة القيادة، بعد أن تمردوا على المتخاذلين والانتهازيين والنفعيين. فانعكاس الهزيمة فى (الصبار) انعكاس مرير، ولكنه لم يدفع الكاتبة إلى النحيب والبكاء والشتم وجلد الذات، بل نراها تعدها مرحلة لابد من تجاوزها.

والأديب هو الذى ينتقى ويختار الأشخاص والأحداث، لنقل أفكاره ومواقفه، وهذا ما فعلته الكاتبة، بالرغم مما ينعكس فى نفسها من آلام ومرارة.

وفى الختام، يمكن القول إن (الصبار) تمثل مرحلة متقدمة فى خط الرواية الأردنية.

الخلاصة:

من خلال الدراسة السابقة يمكن أن نخرج بالنتائج التالية:

أولاً: تناولت الأعمال الروائية واقع الهزيمة ومرارتها فى نفوس الناس وأثرها على حياتهم، واتجهت باتهاماتها نحو البنى السياسية والعسكرية والاجتماعية، وحملت الجماهير مسؤولية كبيرة، ولكنها قلما فطنت إلى البنى الاقتصادية.

ثانيا: لم تختلف الروايات عما كانت عليه قبل سنة ١٩٦٧، إلا فى الحدة والعنف والمبالغة فى الهجاء.

ثالثًا: أثبتت الروايات الأردنية تلك المقولة بأن الأدب جزء من لحظة الصراع، يتشكل ضمن علاقاتها [٣٣]، وذلك من خلال تجاوبها السريع مع الأحداث.

رابعًا: اختلفت معالجة الكتاب باختلاف البيئة والمواقف الفكرية للكاتب وزمن كتابة الرواية.

خامسا: وقفت الروايات - فى غالبها - وقوفا سطحيًا وانفعاليًا عند الهزيمة، ولم نجد فيها إدراكًا فلسفيًا جديداً للكون أو طريقًا واضحًا للتجاوز، فهى تركز على الماضى أكثر من تركيزها على المستقبل، ويبدو أن ذلك يعود إلى قسوة الهزيمة التى وقعت على نفوس الجميع وقع الصاعقة.

سادسًا: بالرغم من تأثير الروايات فى نفس القارئ، فإننا لانستطيع أن نتجاهل ما فيها من التحكم الخارجى الذى يفرضه المؤلف على الشخصيات والأحداث، إلى الحد الذى تصبح فيه أحيانا غير مقنعة أو معقولة. وهذا يعود إلى سيطرة الأفكار على البناء الفنى، من ناحية، وإلى الانفعالية الحادة من ناحية أخرى، خاصة أن أغلب الروايات لم تعط الوقت الكافى لتنضج، وإنما جاءت من عمق المأساة. فإذا علمنا أن الروايات هى أدب المجتمعات المتغيرة، واختمار تجارب السنين، والرصد الهادئ لمظاهر التحول فى بنى المجتمع [٣٤]، نستطيع تفسير تلك الظواهر والإشارات فى رواياتنا.

سابعا: لم تصل الروايات - (إذا استثنينا «الصبار») - إلى مستوى أن تصنف بأنها أدب مواجهة أو أدب معركة؛ لأن أدب المواجهة والمعركة هو الذى ينظر إلى مشكلات الإنسان العربى بشجاعة، ويعالجها بواقعية ووضوح رؤية،

ويضع أسس تجاوزها، وذلك من خلال تناول الإنسان العربي الواعي، ماضياً وحاضراً ومستقبلا [٣٥].

ثامنا: تنزع هذه الروايات منزع التجديد باستخدام بعض الأدوات الفنية الحديثة، كالأحلام والمونولوجات والتداعي والأسطورة وتداخل الأزمنة والأماكن والبناء العبثي والرموز المحيرة والعدمية. وهي في ذلك انعكاس لما حدث في المجتمع العربي من تحطم وتبدل لكثير من القيم. ولانعني بذلك أن هذه الروايات تتناقض مع الواقعية، بل إن الابتكار والتجديد في شكل الرواية هو الشرط الذي لاغنى عنه لمزيد من الواقعية[٣٦].

هوامش:

١ ـ انظر آراء حسين مروة، مجلة **الآداب**، تموز وآب، ١٩٦٧م.

٢ ـ انظر آراء صبري حافظ، مجلة **الآداب**، تموز وآب، ١٩٦٧م.

٣ ـ عبدالكريم الأشتر، **دراسات في أدب النكبة** دار الفكر، دمشق، ١٩٧٥، ص٥٩.

٤ ـ انظر رأي محمد دكروب، مجلة **الآداب**، ت٢، ص١٩٦٩م.

٥ ـ غسان كنفاني، **أدب المقاومة في فلسطين المحتلة من سنة ١٩٤٨م إلى سنة ١٩٦٦م**.

٦ ـ انظر آراء أحمد محمد عطية، **الآداب**، ك١، سنة ١٩٦٨م.

٧ ـ انظر آراء صبري حافظ، **الآداب**، آذار، سنة ١٩٦٩م.

٨ ـ غسان كنفاني، **في الأدب الصهيوني**، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت ١٩٦٧، ص٩.

٩ ـ جودت السعد، **الأدب الصهيوني الحديث**، ص٥٢.

١٠ ـ غسان كنفاني، **في الأدب الصهيوني**، ص١٠.

١١ ـ شكري عزيز ماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٧.

١٢ ـ سالم النحاس، **أوراق عاقر**، دار الاتحاد، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٥.

١٣ ـ المرجع السابق، ص٩٩.

١٤ ـ نفسه، ص١٢.

١٥ ـ مورس شرودر وآخرون، **نظرية الرواية**، ترجمة محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٧.

١٦ ـ عبدالكريم الأشتر، **دراسات في أدب النكبة**، سبق ذكره، ص١٤٦.

١٧ ـ **نظرية الرواية**، سبق ذكره، رأي لروب غرييه، ٨٩.

١٨ ـ **تيسير سبول، الأعمال الكاملة**، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠، ص٥١.

١٩ ـ المرجع السابق، ٥٨ ـ ٦١.

٢٠ ـ نفسه، ص ٨٥.

٢١ ـ نفسه، ص٨٥

٢٢ ـ نفسه، ص٥٩.

٢٣ ـ نفسه، ص٦١.

٢٤ ـ انظر شكري عزيز ماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرواية**، سبق ذكره، ص٥٤.

٢٥ ـ إلياس خوري، **تجربة البحث عن أفق**، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤، ص٧٦.

٢٦ ـ مجموعة مؤلفين، تيسير سبول، **دم على رغيف الجنوبي**، جاليري الفينيق للثقافة والفنون، عمان، د. ت، ص٦٠ ـ ٦١.

٢٧ ـ أمين شنار، **الكابوس**، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٨، ص٨٩.

٢٨ ـ المرجع السابق، ص٩٤.

٢٩ ـ يبدو ذلك في أكثر من موقف (في كتبنا أنه حي لايموت) ص٧٢، ليست هذه هي المرة الأولى التي ينقرض فيها جيل ملعون من أهل هذه القرية. مازرعته اللعنة تحصده اللعنة. انتبهوا، ص٩١.

٣٠ ـ انظر أحمد أبو مطر، **الرواية في الأدب الفلسطيني**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ٣٤١، وصالح أبو إصبع: **فلسطين في الرواية العربية**، ص١٣٥.

٣١ ـ أحمد أبو مطر، المرجع السابق، ص٣٥٥.

٣٢ ـ محمود السمرة، **في النقد الأدبي**، الدار المتحدة للنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص٢٨.

٣٣ ـ انظر إلياس خوري، **تجربة البحث عن أفق**، سبق ذكره، ص١٠.

٣٤ ـ انظر إدوين موير، **بناء الرواية**، ت. إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للنشر، القاهرة، د. ت. ص٧.

٣٥ ـ انظر رأي غالب طعمة فرمان، **الآداب**، ت٢، سنة ١٩٦٨م.

٣٦ ـ انظر رأي ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص٨.

النتاج الروائى فى لبنان
(تيارات واتجاهات)

رشيد الضعيف*

سأحاول فى هذه الكلمة إلقاء نظرة على الرواية فى لبنان، منذ حوالى أكثر من قرن وحتى ما بعد الحرب فيه، محاولاً رسم اتجاهاتها العامة، وهى اتجاهات أعتقد أنها لا تخرج عن اتجاهات الرواية العربية بشكل عام.

ثلاثة تيّارات ظلت تتجاذب الرواية فى لبنان حتى الحرب التى اتفق على تأريخ بدايتها بالعام ١٩٧٥ : الواقعية والرومنتيكية والوجودية. لكن، وقبل المضى فى الكلام عن هذه التيّارات، لابد من تسجيل بعض الملاحظات التى تستوجبها طبيعة هذه الأعمال الروائية ذاتها.

إنّ فى كل تصنيف تعسّفاً ما، لأن التصنيف يقطع بين الأشياء قطعاً يجعلها تبدو على غير ما هى عليه، خصوصا إذا ما كانت الأعمال موضوع التصنيف، كالتى ندرسها لا تساعد على ذلك، أى لا تقدم نفسها على أنها تعبير عن مدرسة أو تعبير عن تيار، ففى الرواية الواحدة نجد أحياناً هذه التيارات مجتمعةً وإن تفاوتت فى الأهمية، وهذا يجب ألا يفاجئ أحداً خصوصاً حين نُدرك أنّ تاريخ الرواية العربيّة، وإن كان على تماسّ مباشر مع تاريخ الرواية الغربية، ليس نسخةً عنه، بل إن له مساره الخاص. فالأدب العربى عموماً، منذ فجر النهضة، كان شديد الارتباط بالواقع، وقد حدّد هذا الارتباط هُويّته، بمعنى أنّ معالم هذا الأدب ارتسمت وسط الصدمات الناتجة عن الاحتكاك بالغرب والصدام به، وما استتبع ذلك من مسائل الحداثة والتحرير والهوية. أريد أن أقول بهذا إن التيارات الثلاثة التى ذكرتُها، أى الرومنتيكية والواقعية والوجودية لم تكن عندنا كما كانت عند الذين استوحيناها منهم؛ فالرومنتيكية فى أوروبا، كما هو معروف، أعادت الاعتبار للأحاسيس والخيال بوصفهما رد فعل على سلطان «العقل» الذى عملت به الكلاسيكية، والواقعية كانت رد فعل على تضخيم المشاعر الذى مارسته الرومنتيكية،

* باحث وروائى، لبنان.

والوجودية كانت بنت سياقها التاريخى بعد الزلزال الضخم الذى عرفته أوروبا، أى الحرب العالمية الثانية. أمّا فى روايتنا العربية، وأقصد لبنان خصوصاً، فلم تكن هذه مدارس وتيّارات لها مبادئها وأسسها ونظريّاتها، بل كانت، كما أرى طرقًا وأساليب هى أقرب إلى سمات المعاصرة قد وظفتها الرواية بكل تياراتها من أجل فهم الواقع الاجتماعى وإصلاحه من ناحية، ولأن القارئ قد استدعى ذلك من ناحية ثانية. أشير إلى هذه الناحية الثانية بخاصة لأنى أعتبرها غاية فى الأهمية، لأن القارئ هو الرابط ما بين الرواية وما يسمى المجتمع، مما يعنى أنها تتحول بتحوّل العصر و«المجتمع»، وهذا صحيح، لكن السؤال يبقى؛ وهو ما هذا الشئ الذى عندما يتغير «المجتمع» يؤدّى إلى تغيير الرواية؟ ما الذى يربط ما بين «المجتمع» والرواية بحيث إن الرواية تتحول عندما يتحول «المجتمع» ؟ إنه القارئ كما ذكرنا؛ فهو الواسطة ما بين الرواية و«المجتمع» وهذا القول يستمد أهمّيته، وهى أهميّة قصوى، من أن القارئ هو وجهة الكلام أى المرسل إليه، والمرسل إليه يحدد أسلوب الكلام بل طبيعته وموضوعه، فالقصة ذاتها لو أردت إخبارها (أنا الراوى الرجل) إلى امرأة بهدف إغرائها أو إلى ثرى بهدف استدرار عطفه أو إلى فتى بهدف إثارة حماسته، اختلفت.

أمّا هذا القارئ فليس شخصاً بعينه مسجّلا فى دوائر النفوس، بل هو افتراض له وقع الحقيقة ومفاعيلها.

الرواية فى لبنان حتّى الستينيات

الواقعية

كان القارئ عامة، فى الخمسينيات، عالماً بحقيقة عصره، فكانت الرواية تصف له الواقع باطمئنان – أى بلا مساءلة ذاتها. (ليس هذ الكلام موقفاً بل وصف وحسب). وكان بناء الرواية على علاقة متينة بهذا «الاطمئنان الإبستمولوجى» الذى كان يتمتع به القارئ، والذى كان مدعما بمصير عشرات الملايين من البشر لكّن الراوى، وتمشيّاً مع توقعات القارئ أيضاً، لم يكن يقدّم هذه المعارف كما لو أنها كانت دروساً فى الأشياء، بل كان يقدمها عبر «قصة» يحاول أن يكون شيّقة بقدر ما أمكن. وبهذا المعنى كان يعبّر عن النزاع السائد فى «المجتمع» بواسطة حبكة، أو خبرية أو حدّوتة. والمجتمعات المدركة على أنها نزاع بين فئتين، الشعب المضطهد والحكام الطغاة، أو الطبقة العاملة والطبقة الحاكمة .. إلخ، مليئة بأنواع الحبكات المختلفة والحدّوتات والخبريات. الروائى كان يعرف الواقع، إذن، وكان يعرف أمراضه، وكان دوره الإشارة إلى هذه الأمراض، والتنبيه إليها. فلا نجد صعوبة عند قراءة إميلى نصرالله مثلا فى تحديد العلة، التى هى العادات والتقاليد والجهل والتمييز بين الجنسين .. إلخ. ولا نجد صعوبة عند قراءة الرجال من مارون عبود إلى رئيف خورى إلى توفيق يوسف عواد وسهيل إدريس ومحمد عيتانى .. إلخ، فى تحديد العلة أيضا.

لا يقلل هذا الكلام إطلاقا من قيمة أعمال هؤلاء الأدباء الرفيعة، خصوصاً أنه لا يمكن اختزالها إلى هذا، لأنها أكثر تعقيداً بكثير. لكن هذه الأعمال مع ذلك، فى قسم منها، مبنية على نظرة للواقع (متضمنة أو صريحة) مفادها أنه هنا (أى الواقع)، وأن معرفته مسألة جهد وحسب.

هذه كانت حال الرواية فى لبنان حتى أوائل الستينيات (أقول فى لبنان، لكنى أعتقد أننى لا أُخطئ إذا ما قلت إنها كانت حال الرواية العربية عامة). كان القارئ، أقصد إدراك قسم من «المجتمع» لذاته، هو المرسل إليه وقد خصصت بالذكر فترة الستينيات لأن المرسل إليه كان تحوّل آنذاك وكانت قد فهمت هذا التحوّل بسرعة روائيات نسوة كثيرات، كان فى طليعتهن ليلى بعلبكى وحنان الشيخ وليلى عسيران.

الوجودية

قبل أن أبدأ الكلام عن الوجودية أودُّ الإشارة إلى أن بروز الوجودية على مسرح الرواية لا يعنى احتلالها هذا المسرح كاملاً، فقد بقيت الواقعية تحتل مكاناً مهمّاً، عند توفيق يوسف عوّاد وسهيل إدريس، خصوصاً بلقيس الحومانى فى روايتها الشديدة الواقعية، (حى اللجى) (١٩٦٩) .

ونعنى بالوجودية هنا ما هو شائع عنها فى الكتابات الأدبية أى هذا الإحساس (أو هذا الاعتقاد) بأن الإنسان موجود فى عالم غريب عنه، وهو ما يستدعى، على مستوى

المشاعر، الخوف والتفاهة واللامعنى، وعلى المستوى الفلسفى مبدأ ضرورة الحرّية.

هذه المشاعر والمعتقدات الفلسفية، نجد صداها قوياً فى روايتى ليلى بعلبكى (أنا أحيا) ١٩٥٨ و (الآلهة الممسوخة) ١٩٦٠، وعند ليلى عسيران فى (الحوار الأخرس) ١٩٦٢ و(المدينة الفارغة) ١٩٦٥ وعند حنان الشيخ فى (انتحار رجل ميت) ١٩٧٠ التى تمت كتابتها عام ١٩٦٦ . وهى مشاعر ومعتقدات مازالت بارزة فى أعمال يوسف حبشى الأشقر منذ البداية، أوائل الخمسينيات، وحتى وفاته عام ١٩٦٩ (نذكر بخاصة روايته (أربعة أفراس حُمر) ١٩٦٤ .

إنّ المناخ الوجودى الذى شهدناه فى لبنان عبر أعمال هؤلاء الكاتبات، نمت بذوره أيضاً فى الخمسينيات مع سهيل إدريس (الحى اللاتينى) ١٩٥٣ . و(الخندق العميق) ١٩٥٨ ، وإننا نجد أثراً له فى أعمال توفيق يوسف عواد أيضاً، وهو مناخ انتشر تلك الفترة فى عالم الرواية العربية عامّةً (صراخ فى ليل طويل) ١٩٥٥ لجبرا إبراهيم جبرا، و(اللص والكلاب) ١٩٦١ و(ثرثرة فوق النيل) ١٩٦٥ لنجيب محفوظ.

الرومنتيكية

لاشك أن تيار الرومانسية يتمثل أكثر ما يتمثل فى أعمال إميلى نصر الله، رغم ما ذكرناه عن تمثل الواقعية أيضا فى أعمالها.

إن واقعية إميلى نصرالله، فى أعمالها الأولى خصوصاً (طيور أيلول) ١٩٦٢و (شجرة الدفلى) ١٩٦٨ ، هى واقعية تتعايش بوئام مع رومانسية بادية صريحة. وكذلك الأمر فى أعمالها المتأخرة (الرهينة)١٩٩٢ .

إن التعايش بين الواقعية والرومانسية لا نجده فى أعمال إميلى نصر الله، بل فى أعمال غيرها ممن لم يعرفوا برومانسيتهم، كتوفيق يوسف عوّاد مثلاً، حيث نجد أحياناً مسحة رومانسية بادية صريحة، فى قصصه خصوصاً.

ما بعد الستينيات - هزيمة حزيران

غلبة الواقعية من جديد

حين نقول الرواية بعد مرحلة الستينيات، فإنما نعنى عملياً بهذا القول الرواية بعد هزيمة يونيو (حزيران) ١٩٦٧ أمّا ما سنورده فيما سيأتى من ملاحظات تتناول الرواية، فليس على سبيل إقامة الدليل على الأثر الذى تركته هزيمة حزيران فى الرواية العربية خصوصاً، وفى الأدب العربى عموماً، فهذا ليس القصد، لأننا لا نريد أن نكرر هنا ما يجمع عليه عادة مؤرخو الأدب من تأثير هزيمة حزيران العميق فى الحياة الأدبية العربية. بل قصدنا من هذه الملاحظات رصد حركة الرواية فى لبنان بعد ذلك التاريخ وتعيين اتجاهاتها.

هناك شئ أكيد قد استجدّ لا يمكن ألاّ نلاحظه وهو أن مشوار الرواية الوجودية عملياً قد توقّف، بينما ترسخَ فى المقابل التيار الواقعى وزاد انتشاره.

لم يصدر لليلى بعلبكى، (وهى أبرز ممثلات هذا التيار الوجودى)، بعد ذلك التاريخ على حد علمنا، رواية أخرى غير اللتين جئنا على ذكرهما (صدرت لها مجموعة قصص عام ١٩٦٤).

أمّا حنان الشيخ، فقد انتقلت من المناخ الذى سميناه وجودياً، فى (انتحار رجل ميت) إلى المناخ الاجتماعى الواقعى فى (فرس الشيطان) ١٩٧٥ ، ثم فى (حكاية زهرة) وما تلاها من أعمال.

وتابعت ليلى عسيران مسيرتها فى اتجاه مزيد من التبنى للقضايا الوطنية، ومع مزيد من التخلى عن المسائل والمشاعر الوجودية (خط الأفعى) ١٩٦٩ ، (عصافير الفجر).

أما إميلى نصر الله فقد تابعت مسيرتها ضمن الإطار الذى اختارته ذاته، أى إطار التعايش بين تيارى الواقعية والرومانسية، لكنها ربما خففت قليلاً من الرومانسية فى أسلوبها لصالح أسلوب أكثر «وصفية».

لكن يوسف حبشى الأشقر ظلّ على سعيه الفلسفى من خلال العلاقات الاجتماعية والإنسانية. وقد تعمّقت

شخصياته أكثر فى بحثها عن ذاتها خلال الإيمان بالله أو دونه، أو عن طريق الالتزام الحزبى والعقائدى، أو عن طريق علاقات الحب.

أما توفيق يوسف عوّاد فقد تابع مسيرته الواقعية المعروفة فى الرواية خصوصاً (طواحين بيروت) ١٩٧٢ .

الرواية أثناء الحرب وما بعدها

أعتقد أن الباحثين يُجمعون على أن الأوضاع الجديدة تستدعى أنماط قول جديدة. ولقد تبدّل «المشهد» كله مع الحرب فى لبنان، وتحوّلت الرواية تحولاً عميقاً: لم يعد القارئ يملك الحقيقة. تبدّل إدراك المجتمع لذاته.

واقعية بلا «واقع موضوعى»؟

إن هناك فرقاً فى موقف كاتب الرواية من الحقيقة قبل الحرب وبعدها، فقد كانت الحقيقة عند روائىّ ما قبل الحرب واضحة بشكل عام، وأقصد بالحقيقة هنا الحقيقة الاجتماعية خصوصاً والحقيقة التاريخية. فالتاريخ عنده كان يسير باتجاه واضح، باتجاه الحرية، والتحرر، والعدالة، والتقدم (قيم الحداثة). والواقع الاجتماعى كان صراعا ما بين أحزاب المستقبل وأحزاب الماضى، والعالم كله كان مقسوماً بشكل واضح أيضا إلى فئتين، فئة الخير وفئة الشر. وهذا الكلام يصحّ على الرواية بكلّ تيّاراتها الواقعية والوجودية والرومانسية(ويصحّ أيضاً حتّى على الرواية التاريخية أو رواية العبرة كما نستطيع تسميتها التى تمثّلت فى أعمال رئيف خورى (الحب أقوى) مثلاً ١٩٥٠).

الرواية السائدة، إذن، عندنا كانت تصف الواقع وتبغى تغييره. أما اليوم فقد تغير الوضع، فالرواية التى كانت سائدة لا تزال على أهمية ما، لكن نشأ إلى جانبها رواية أخرى هى أيضاً تريد تغيير العالم، لكن دون أن تصفه!

تغيير العالم بلا وصفه

كثير من الروايات فى لبنان اليوم، لا يصف العالم من أجل تغييره، لكنه لا يزال متضمناً رغبة فى التغيير. وأعتقد أنه من الممكن، وإن بشئ من التعسف، تقسيم هذه الروايات إلى قسمين: قسم مع التغيير الاجتماعى المبنىّ على قيم عصرالنهضة التى هى قيم الحداثة، وبينها كثير من الروايات التى كتبتها نساء (نازك يارد)، وقسم آخر يريد تغيير القيم الأخلاقية (ethiques) وحسب، بشكل مستقلّ عن قيم التقدّم والمعرفة وسيادة العقل (هدى بركات، إلهام منصور). قلت إننا لا نستطيع إجراء هذا التقسيم بلا تعسف لأننا نجد القسمين أحياناً فى الرواية الواحدة.

الحقيقة

عندنا اليوم فى لبنان روايات كثيرة تطرح موضوع الحقيقة، أو بكلام أكثر دقة توحى بعدم وجود حقيقة موضوعية واحدة هى ذاتها عند جميع الناس. ويظهر ذلك فيها بتعدد وجهات النظر فى الرواية الواحدة فيروى الحدث ذاته من زوايا مختلفة، ويظهر ذلك أحيانا بواسطة الاعتراف الصريح من قبل الشخصيات الروائية بعدم قدرتهم على معرفة الحقيقة، أو يظهر أيضاً على شكل اعتراف من الراوى بالتباس الحقيقة عليه وعدم قدرته على تمييزها (إلياس خورى).

وحنان الشيخ فى (حكاية زهرة) - مستفيدة من طريقة فوكنر فى (الصخب والعنف) تدعو القارئ إلى التماهى مع زهرة ثم مع خال زهرة، ثم مع زوج زهرة .. إلخ .. (حكاية زهرة).

أمّا الحقيقة عند الجدّ الشيخ المسنّ فى رواية (أيام زائدة) لحسن داود، فإنها تتحوّل إلى شئ هيولى. وعند رشيد الضعيف الحقيقة أن التاريخ يجرى بنا على غير ما نشتهى، فنحن عملاؤه ضد أحلامنا غالباً.

الرواية «التسجيلية»

وقد نشطت إلى جانب ذلك الرواية التى تمّ فيها تسجيل يوميات الحياة فى فترة الحرب، وهذه صفة مميزة لكثير من الروايات التى كتبتها نسوة أثناء الحرب (بيروت) ١٩٧٥ لغادة السمّان، (تلك الذكريات) ١٩٨٠ لإميلى نصر الله (الصدى المخنوق))١٩٨٦ لنازك يارد .. إلخ.

رواية الأنا التى بلا حدود

أعتقد أن الألم يبرز «الذات». فقد أدّت التجارب المريرة التى عاشها اللبنانيون، من قتل وخطف وتعذيب وتدمير وانهيار أحلام نَذَرَ كثير منهم أيامه لها، ألم لا يطاق، فكانت رواية الـ «أنا» كأنها معادل فنى لهذا الواقع. وليست هذه الرواية كما قد يظنّ إيغالاً فى الذات دائماً، بل هى لسان حال الناس غالباً. فليس الروائى من تألم بل الناس هم الذين تألّموا، وهو منهم، لذلك كانت الـ «أنا» التى تروى جماعيةً بقدر ما هى فردية، وفرديةً بقدر ما هى معنيّة (رشيد الضعيف). لكن هناك أيضاً «أنا» «فردية» تبحث فى ذاتها عن «محتوى» (ربيع جابر). وفى الحالتين لسنا أمام أعمال أوتوبيوجرافية بالمعنى الحصرى بقدر ما نحن أمام روايات تبغى إيصال ألم الـــ «أنا» الحاوية ألم الجماعة، أو ألم السؤال أو الاثنين معاً.

الواقعية السحرية Magic Realism

الرواية اللبنانية اليوم (كما العربية عامة على ما أعتقد) متّصلة أكثر من أى وقت مضى بالتيارات التى تتجاذب الرواية العالمية. فبالإضافة إلى الأسباب الدائمة التى تجعل لبنان على تواصل دائم مع الخارج (نادراً ما نرى روائيا فى لبنان لا يجيد قراءة لغة أجنبية – خصوصا الفرنسية والإنجليزية – ثم إن عدد المغتربين اللبنانيين أكثر من المقيمين)، فإن الإحصاءات تشير إلى أن فيه أكبر نسبة من المشتركين فى الإنترنيت، خارج العالم «المتقدم».

لذلك فمن المنطقى جدا، أن يجد ما يحدث فى الخارج صدى سريعا له فى لبنان.

ومن بين التيارات التى كان لها الصدى السريع، التيار الذى يسمى Magic Realism والمتمثل خاصة فى رواية أميركا اللاتينية، وقد بلغنا نحن فى الأدب العربى عن طريق ترجمة جارسيا ماركيز خاصة، (مئة عام من العزلة)، (خريف البطريرك) ... إلخ. ومن خصائص هذا التيار الجمع بين الواقعية والفانتازيا. إننا نقع على أثر لهذا التيار فى كثيرمن أعمال روائية لبنانية.

الغرائبية Exotisme:

فى رواية فترة الحرب وما بعدها، يلاحظ المراقب بوضوح أن هناك سعيا للإدهاش يميز بعض الأعمال الروائية، وربما كان هذا الميل إلى الإكزوتيكا يشكل مفارقة، لأنه يعنى أننا نكتب عن أنفسنا ما نعتقد أنه يسر القارئ الأجنبى إذا ما قرأه مترجما فى لغته، مما قد يؤثر أحيانا على تماسك العمل وعلى المبدأ الضابط له.

العقدة والتماسك

إن الوقوع فى هذا الأمر، أى السعى وراء الحدث على حساب التماسك، يسهله أن العقدة فى كثير من الروايات لم تعد أساسا فى بنائها، بخلاف واقعية ما قبل الحرب التى قلنا عنها إنها تتصف بالاطمئنان الإبستمولوجى. ونحن نعرف أن العقدة تساعد على شد أطراف الرواية كلها، وعلى نسجها حول نواة واحدة، وأن غيابها يجعل الرواية أكثر عرضة لتجاذب الأحداث. فالتماسك كما هو معلوم ضد التفتت، وضد الهذيان، وضد السهولة، وهو هدف الفنون كافة، فجميعها تسعى إليه، وهى فنون بقدر ما تتمتع بسمته.

لكن التماسك فى العمل الروائى قد يتم بألف شكل وشكل، فهناك تماسك يبنى على علاقة التضاد، أو على علاقة التناقض، أو على المجاورة، أو على الشبه أو على التدرج ... إلخ. وشبيه ذلك فى الرسم، مثلا، واضح، فكثيرا ما نقع على لوحة تدهشنا بتماسك ألوانها فقط لا بموضوعها، ولا بشئ آخر.

على سبيل الخاتمة

ما زالت الرواية فى لبنان، إذن، تتحول، مجارية فى ذلك الرواية العربية عامة والرواية على الساحة العالمية أيضا، وقد ازدادت وتيرة تحولها مع الحرب التى جرت فى لبنان وتنوعت موضوعاتها وطرائق كتابتها، وصارت فنا يضاهى الشعر إن لم يفقه أهمية بعدما كان دونه.

إن كل هذا التحول ينضوى ضمن منطق الأشياء، وقد عرفنا مثله فى اللغات والحضارات المعاصرة، لكن السؤال الذى يفرض نفسه الآن يتناول مستقبل هذه الرواية انطلاقا مما

قلناه عن أهمية القارئ أو المرسل إليه أو إدراك المجتمع لذاته، وانطلاقا مما ذكرناه دون الوقوف عنده، من تحول هذا القارئ إلى الإنترنيت (والملتيميديا طبعا) فما مستقبل الرواية؟ ليس فى لبنان أو البلاد العربية وحسب بل فى العالم كله. هل سيجئ يوم (قريب!) نقول فيه: الرواية قبل الملتيميديا والرواية بعد الملتيميديا؟ بل ربما كان الوضع أكثر دقة من ذلك، خصوصا أننا عرفنا فى التاريخ القديم فنونا توقفت عن النمو، وإن بقيت خالدة، كالملحمة والقصيدة الجاهلية والمقامة، وقد عرفنا فى التاريخ القريب فنونا تطورت فى اتجاه العزلة والانحسار كالشعر، والمسرح أيضا (وإن بدرجة أقل)، وقد عرفنا ما طرأ على الرواية من تحول فى مواضيعها وفى بنائها، بل فى طبيعتها بوصفها نوعاً أدبياً، نتيجة تطور الصحافة والصورة الفوتوغرافية، والسينما خصوصا. أما التحول الذى طرأ على القارئ فى السنوات الأخيرة فشديد الوضوح. تقول الإحصاءات إن الشباب اليوم ينصرف بأعداد هائلة عن القراءة إلى الملتيميديا. (إضافة إلى أن الرواية كانت لعقود خلت أكثر الفنون شعبية، وقد باتت وراء برامج كثيرة يعرضها التلفزيون).

إن السؤال، إذن، مشروع إلى أقصى الدرجات وإن القلق أيضا فى محله تماما. وهو قلق لا يولده الخوف أو الحنين المبكر إلى شئ يخشى أن يكون فى طريق الزوال، بقدر ما تولده رغبة مشروعة إلى أقصى الدرجات فى المساهمة فى رصد هذه التحولات التى تعنينا تماما كما تعنينا كل مسألة تمس جوهر ثقافتنا أو حضارتنا أو وجودنا!



الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية

يوسف الشارونى*

تبرز خصوصية الرواية العمانية ـ وربما تمتد فتشمل الرواية الخليجية ـ من خلال ثلاثة روائيين ينتمون إلى ثلاثة أجيال، لكنهم نشروا أعمالهم خلال النصف الثانى من القرن العشرين هم: عبدالله بن محمد الطائى (١٩٢٧ ـ ١٩٧٣) الذى لم ير من النهضة العمانية الحديثة (١٩٧٠) إلا فجرها، وذلك فى روايته (الشراع الكبير) ١٩٧٣. ثم سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١)، والذى عاش طفولته وصباه المغمورين فى سنوات ما قبل النهضة، ونضجه الفنى والفكرى بعد طفرة بلاده الحضارية، وذلك فى رواياته (رمال وجليد) ١٩٨٨، و(المعلم عبدالرزاق) ١٩٨٩، ١٩٨٨، ١٩٩٣، و(رجال من جبال الحجر) ١٩٩٥، وأخيراً (إنها تمطر فى أبريل) ١٩٩٧. ثم سيف بن سعيد السعدى (المولود عام ١٩٦٧) ابن الجبل الذى نشأ فى عمان الحديثة، وذلك فى روايته (جراح السنين) ١٩٨٨.

وتتمثل هذه الخصوصية فى ثلاثة مظاهر:

أولها تلك القفزة الحضارية التى عاشتها المجتمعات الخليجية من القرون الوسطى إلى قلب القرن العشرين، ذلك أنها تطورت فى بضعة عقود ما تطورته دول أخرى فى قرون، مما أحدث زلزلة اقتصادية واجتماعية ونفسية اجتاحت دول الخليج العربى، وذلك لأسباب عدة، فى مقدمتها اكتشافات النفط واستغلاله. وقد لخص لنا الأديب الإماراتى عبدالحميد أحمد لُب هذا التطور فى النقاط التالية:

ـ إن هذه الطفرة الاقتصادية غير المبرمجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة، حديثة فى الشكل وغير حديثة فى الجوهر والمضمون.

* قاص وناقد، مصر.

ـ إن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شئ دون بذل أى جهد إنتاجي حقيقي.

ـ نتيجة لذلك، تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة، ثم أخذت تنكمش وتضمحل وتتلاشى، لتحل محلها علاقات جديدة، سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره والمنافسة الفردية.

ـ كما قضت هذه القفزة المادية على أشكال الإنتاج القديمة البسيطة، وحلت محلها الوظائف الإدارية، والمساعدات الاجتماعية، وفرص التعليم، والتجارة الحرة.

ـ أفرخت هذه العلاقات الاجتماعية الجديدة جواً فكرياً جديداً سماته روح التنافس التجارى، وأخلاق الوظيفة الإدارية، وسلوكيات المتعلم الجامعى، والنزعة الفردية الطموحة[١].

من هنا، كان لفترات التحول الاجتماعي والحضارى أدبها، كما لفترات الاستقرار النسبى أدبها. ففترات التحول الاجتماعي تتميز بحدة الصراع بين القديم المتشبث فى أعماق الوجدان الجمعى والفردى على السواء، والجديد الزاحف على كل مظاهر الحياة. وهذا هو أحد المحاور الأثيرة لأدب المجتمعات الخليجية الحديثة، سواء تمثل فى صراع نفسى داخل الشخصية القصصية، أو فى صراع شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا.

يقول سعود المظفر على لسان حمود الجبلى بطل درته الروائية (رجال من جبال الحجر) (٦٠٠ صفحة): «اكتشفت أننا أنانيون وحساد ومنافقون، صاهرنا المادة والجشع، فى القرية كنا نساعد بعضنا، وعن بعضنا نسأل.. الآن كل شئ فينا بشع، لا أدرى كيف حال الأجيال القادمة؟»[٢]. وحمود الجبلى أحد ثلاثة، الاثنان الآخران ـ شقيقه سيف وابن عمه أحمد ـ كانوا قد هجروا قريتهم القابعة فى جبال الحجر بعد أن باعوا حميرهم فى سوق المدينة القريبة ذات القلعة الدائرية الحصينة (مدينة نزوى) بمائة وخمسين ريالا سعيديا، أعطوا خمسة منها لدلال الحمير، ثم استقلوا سيارة إلى العاصمة. أما التاريخ، فكان «بعد اعتلاء السيد الابن ـ أى السلطان سعيد بن قابوس ـ دفة الحكم وأمور الرعية»[٣] عام ١٩٧٠. وكما قال الجد الشيخ عبدالله «منذ هذا اليوم كل رجل حر فى أن يرقى بنفسه، والأيام حبلى بالمفاجآت وتلد كل عجيب وغريب»[٤]. وحين وصلت الشاحنة إلى قلب العاصمة ودعهم سائقها قائلاً «أحسنتم، أحسنتم، هذه البلاد فيها الذهب يطرح»[٥]، وتركوه وهم يحملون أمتعتهم وبنادقهم.

تلك كانت بداية رحلة الرجال الثلاثة الذين اختلفت مصائرهم، وفى مقدمتهم حمود الجبلى، الذى أصبح مليونيراً وزعيما لمافيا ـ على حد وصف المؤلف لشخصية مماثلة فى آخر رواياته (إنها تمطر فى أبريل) ١٩٩٧[٦]، لكنها لم تكن رحلة ثلاثة رجال فقط، بل رحلة مجتمع بكل إيجابياتها وسلبياتها، وقد أمسك سعود المظفر قلمه ليقدم لنا صورة بانورامية، وكأنه جراح يستخدم مبضعه لتعرية هذا التحول الحضارى المتسارع، ويكشف لنا عما يمور به من أسرار وخبايا.

ولم تكن الرحلة مكانية وحضارية فقط، بل صاحبتها رحلة أسلوبية، فسعود المظفر يحشد أسلوبه أو يلونه بألفاظ عمانية حين يتحدث عن مجتمع القرية الجبلية، ثم ما يلبث الأسلوب أن يتحرر من هذه الألفاظ بالانتقال إلى العاصمة وإن كانت فلولها لاتزال تتناثر فى الرواية لتذكرنا بصلة الرحم: الماضى والحاضر والريف والعاصمة. وهكذا، تتكرر فى بداية روايتنا ألفاظ مثل الفلج، وشريعة المسجد، والنزاع على بند ترابى، وأبغاك بمعنى أريدك، والمقاصير والحوزات، والكل متمسك بشوره أى برأيه، والبرزة ودلة القهوة، والمصر (بضم الميم وفتح الصاد بمعنى غطاء للرأس للرجال) وشداد الحمير وخروجها جمع خرج بضم الخاء.. إلخ.

وحمود الجبلى ليس إلا نموذجاً لكثير من أفراد المجتمع الخليجى فى النصف الثانى من القرن العشرين الذى لم يكن يملك شيئًا عندما قدم إلى العاصمة فى أول الأيام، على حد قول المحقق عندما قدم حمود للقضاء بتهمة حيازة أراض كثيرة، وشراء ذمم بعض الرجال ذوى الصفة الرسمية ليسهلوا مآربه[٧]، ثم أصبح الجبلى الخارق على حد تعبير صديقه الحارثى. ولم تكن براءته مما نسب إليه أثناء محاكمته إلاّ دليلاً على صحة إلحاق صفة الخارق به، بعد أن ظن السذج أنه قد حان وقت إدانته لما اقترفه من مخالفات للقيم

فى عرفهم. فقد استخدم سعود المظفر هذا الاتهام لهدف مزدوج. هدف فنى هو مواصلة عنصر التشويق ـ بهذه المفاجأة ـ الذى تتميز به روايته ويجيد استخدامه بمثل هذه المفاجآت من حين إلى آخر، وباستغلال صيغة المبنى للمجهول فى بدايات معظم فصول الرواية، بحيث يثير حب استطلاع قارئه فى معرفة اسم الفاعل المحذوف، أما الهدف الآخر، فهو مزيد من الكشف عن الجبلى الخارق، وأن تبرئته كانت اعترافاً رسمياً بغلبة قيم جديدة وتوارى قيم قديمة.

وكان حمود قد استمع لصديقه حارث يلقى عليه أول درس فى القيم الجديدة:

أنت من الداخل وأنا قادم من الخارج، يعنى أعرف أكثر ورأيت أكثر الناس مازالوا فى غفلة ولاهون بالفرحة والأيام الجديدة. بقدر ما تستطيع املك، أراض فى أى مكان فى العاصمة أولا .. ثم ابعد، فالبعيد اليوم ستذهب إليه بقدميك غداً. رأيت وعرفت هذا فى البلد الذى ولدت فيه.. ستتغير الحياة هنا إلى درجة أن بعض الرجال سيكرهونك وسيحنون إلى القديم.. لأنه سيأتى أناس لن يعرفوا إلا أنفسهم .. سيموت رجال حسرة وكمداً. ستخونهم الأيام ولن تدفنهم حتى عند الموت. لأنهم لن يموتوا بل ستقتلهم الأيام فقط(٨).

ثم لقنه أول درس عملى حين قال له بعد ذلك:

فى حجرة الانتظار رجل شرقى مستثمر يريد مقابلة الرئيس، سنخطفه من الرئيس، لماذا لا نستثمره نحن؟ الرئيس لديه الكثير.. وأنت وحدك، سأعرفك عليه واستغله(٩).

وعندما عرفه بجوليا لتكون سكرتيرته نصحه بأن يحركها حينما يريد ويستغل جمالها لتكون مفتاحه لأقفال كثيرة:

أعرنى اهتمامك، حين تذهب إلى مسئول كبيرخذها معك، هم عيونهم طويلة وقلوبهم واهية، وستحصل على كل شئ(١٠).

أما عبدالخالق الذى ساعد الجبليين الثلاثة على الاستقرار فى العاصمة فقد سبق أن أنذره قائلاً:

سيحاولون سلخك عن قيمك.. نحن فينا هشاشة، كل محروم هش.. كنا محرومين ولذلك فنحن أهش مما نصور أنفسنا(١١).

ثم ناوله شيئاً ملفوفا وهو يقول:

أريدك أن تقرأ هذا الكتاب لأنه يصلح لهذه الفترة من حياتنا.. كيف تبرر وسيلتك وتصل إلى غايتك بالطريقة التى تريدها(١٢).

ويبدو أن حمود لم يكن فى حاجة إلى هذا الكتاب، فقد سبق أن أوصى سكرتيره محسن:

على فكرة هذه الأيام لاحظت شبابا كثيرين، أقصد من موظفينا الصغار يرتادون النزل للشراب كل ليلة (حيث إن الخمور محرمة فى البيوت على غير الأجانب) .. أريدك أن تتعرف على أشخاص منهم من المصالح الرسمية التى نحتاجها كل يوم.. لأن هؤلاء الصغار هم الذين يخلصون الأعمال بسرعة..الكبار دائما يعقدونها، ادفع لهم حق شرابهم، حتى إذا أردنا منهم شيئا نحصل عليه(١٣).

ولم يكن عبدالخالق ولا الحارث هما مبتدعا هذه القيم، بل إن المناخ العام هو الذى أفرزها، يقول سيف الجبلى الذى يعمل ضابطا بالجيش لأخيه حمود:

القادمون من كل الأطراف جلبوا بعض الأمراض غير المعروفة، كالغش فى المعاملات وشرب المسكرات وتناول المخدرات.. استخدام المربيات والخادمات... أصبح لدينا لصوص من الأحداث، لدينا سجون كثيرة، فى كل مركز سجن للرجال وآخر للنساء.. وجرائم عاطفية كثيرة(١٤).

بينما الدكتور حميد يقول لحمود:

جلبت أطباء وممرضات من آسيا.. هم الآن فى العيادة وأنا مقاول. فى الماضى الطب إنسانى،

الآن العمل الذى يدر مبالغ كثيرة وبسرعة: التجارة والمقاولات[١٥].

وأشار أحدهم فى حفل وهو يحدث حمود الجبلى:

انظر هناك إلى الرجل بين الشقراء والسمراء، مات شريكه فاستولى بالاتفاق مع مدير الشركة الأجنبى وبدلوا فى الأوراق وأنكر على الورثة حقهم. ابتلينا بأخلاق غريبة عنا، والمرأة السمراء اسمها سارقة الأزواج، حتى الآن سرقت وطلقت أربعة[١٦].

لاعجب أن يكون شعار حمود الجبلى «العمل لا يوجد يجوز أو لايجوز، استغل غيرك قبل أن يستغلك»[١٧]، وأن يقرر عمل تخفيضات على كل البضائع فيرفع السعر الأصلى ٢٠٪، ثم يخفضه بمقدار ١٨٪، ثم يكون الإقبال شديدا[١٨]. وحين طلبت منه إحدى الفاتنات إحضار أختها من الخارج للعمل بعد أن طلقها زوجها سألها إن كانت حلوة مثلها، ثم اشترط عند حضورها أن تقيم فى منزل خاص لديه حتى انتهاء أوراق التعيين، فلما صمتت محدقة أضاف ببسمة «أعطيتك ما تريدين بأسرع مما تتوقعين، لم أسمع ردك»، فلما وافقت سألها وهو يضع كفه اليمنى فوق يدها اليسرى «وأنت متى أراك؟»[١٩].

وقد لجأ سعود المظفر إلى ما يمكن تسميته بالواقع المشحون بالرمز للتعبير عن توارى عصر وبزوغ عصر مختلف بهذه القيم الجديدة. فحين تهدمت الدروازة سمع حمود الجبلى يقول «يا للخسارة تهدم زمن، أنا أحفظ هذه الدروازة منذ ولدت، كم لعبنا حولها. تهدم عمرى الماضى»[٢٠]. بينما همهم حمود الجبلى فى داخله قائلا «رمز الماضى دكته عجلات الحاضر الثقيلة المستمرة فى الانطلاق». ثم قال بشعور لم يدركه من قبل وهو ينظر إلى الطين المكوم، كأنه سنوات أجيال من الأقوام الجبارة انهارت «سقوط الدروازة بعد تلك السنين من الصمود نذير بسقوط أشياء كثيرة كثيرة كانت صامدة»[٢١]. كما قال له ذات مرة ابن عمه وزوج أخته أحمد: «البلاد تبدلت كثيرا، حين ذهبت من هنا كان التراب فى كل مكان.. الآن شئ لايصدق، شىء عظيم»[٢٢].

بينما قال آخر لحمود:

الأيام تتعاقب بأسرع مما تتصور، والرجال يتغيرون ويفهمون بأسرع مما تصورت.. الأمور تتعقد كل يوم والقوانين تصدر كل شهر كالقيود[٢٣].

لاعجب أن تتناثر فى الرواية مثل هذه الشعارات: لاتنس الطموح ولاترض بالقليل أبداً، المصلحة فوق كل اعتبار، من يسبق يحصد، هذه الأيام أعط وخذ، ربما الأيام القادمة لاتعرف إلا نفسها، ومن يعط جبلاً من ذهب يطلب آخر، التعب دواؤه العمل، العمل ليس فيه شفقة، لا يحم الإنسان إلا نفسه، هؤلاء الناس يجب معاملتهم بالمثل: خذ وهات، المال صنو الروح، لاصلح ولاتسامح ولاكسل.. العمل ليلاً ونهاراً، نكون أو لانكون. سهل أن تموت، صعب أن تحيا.

وكما برزت قيم وتوارت قيم، برزت مستجدات فى المعاملات والحياة. فنقرأ عن مكتب للطيران، ومحطات للبنزين، ودور للسينما، ومباريات رياضية، وزواج من أجنبيات وتصفيف شعر النساء، وسهرات رأس السنة، والاحتفال بأعياد ميلاد الأفراد، وإنشاء بنوك، وانتشار شركات التأمين، واستخدام الكمبيوتر، وسماع ضربات الآلات الكاتبة ورنين التليفون. كما بدأنا نسمع عن مصطلحات جديدة مثل الكفالة والعمولات. وعندما تلقى حمود الجبلى بطاقة دعوة بمناسبة تخرج أول دفعة من الجامعة أعلن قائلا: أبشروا، إنه عصر آخر جديد قد حل.

لاعجب، إذن، أن تتغير سلوكات الناس فنستمع إلى مستر بيتر يقول لحمود الجبلى:

غداً الجمعة وسنبدأ من العاشرة صباحاً. الناس هنا أصبحوا ليلة الجمعة يسهرون، ويوم الجمعة ينامون حتى الظهر. منهم من لايقوم إلا فى العصر، سنعمل طوال يوم الجمعة، مارأيك؟.. لاتخف، أنت مثل مستر حارث دائما قلق. يريد أشياءه كلها بسرعة كأنه يخاف من شئ[٢٤].

وفى صوت تشوبه النبوءة نستمع إلى حارث يتحدث إلى حمود الجبلى فى بداية حياته العملية الجديدة:

لاتقلق، دع الارتباك، أعرف أن الأشياء تجرى بسرعة وأسرع مما أنت تتوقع أو تتعود. كنت هناك بين النخيل وأصوات الطيور وماء الأفلاج، تأكل الرطب فى وقته والسح بعد ذلك. غير قلبك وغير حتى نفسك وإلا ستدوسنا أقدام الرجال.. أنت لاتعرف شيئًا، أنا هنا أرى وأسمع..سيصبح الرجال الطيبون وحوشًا يأكلون بعضهم بعضا وأريدك مثلهم لكن بأخلاق رجال الجبال(٢٥).

وعندما سألوا حمود الجبلى فى التحقيق عن كيفية جمع ثروته أجاب:

ألم أقل إن للرواد ميزة.. حين أتيت إلى هنا (فى العاصمة) كانت البلد نائمة على الفرح، دفعتنى الأيام بسرعة. اهتديت إلى بعض الأفكار، وبالعزم نفذتها. كان كل شئ سهلاً، ومقابلة الذين أصبحوا كباراً كانت سهلة.. الأفكار الجريئة لم تكن معروفة فكان لى ما أردت(٢٦).

بينما يقول الشاعر خالد لحمود الجبلى:

حلقت لحيتى فى أول سفرة إلى الغرب، كان لابد لى أن أكسر حاجزاً ثقيلاً، حاجزاً متوارثا حولى. لابد أن أرى نفسى حرة. انظر إليها الآن، أجمل مما كانت. حلقى للحيتى كالخروج من سنين ثقيلة بكل شئ. كخروج فراشة أول مرة للحياة. كانت جاثمة فوق كل جسمى وأنفاسى وعقلى. كنت جريئا إلى حد السخف، لكننى قررت فأزلتها(٢٧).

ولعل العلاقات الزوجية كانت من أبرز ما تغير من سلوكات، حتى لنقرأ عن صرعة (صيحة) الزواج من الخارج:

الكل الآن يتزوج من الخارج، من آسيا ومن بلاد الضاد والغرب. الرجال الذين يتزوجون من دول فقيرة هم فقراء لايستطيعون دفع مهر لزوجة من هنا، أما الذين يتزوجون من الغرب ففى نفوسهم شئ لرد اعتبار أو كما يسمونه خرق الذى كان قويا.. أعنى تبريد إحساس ما عميق منذ أجيال(٢٨).

غير أن ما هو أخطر من ذلك كان تحطيم العلاقات الزوجية، فنحن نلتقى مع حمود الجبلى فى حفل عيد ميلاد الطفلة سلمى، وبينما أبوها منشغل بتوديع ضيوفه حتى سياراتهم، تخلو سيدة البيت بحمود الجبلى طالبة منه رقم هاتفه المباشر لأنها اختارته للحديث معه حين تصاب بقلق أو قنوط، ثم قامت فى سرعة وهى تقول «سأتركك، لاأريد أبو سلمى أن يرانى معك، هو يحترمك، كلمنى عنك كثيرا»، وندرك نبرة السخرية التى تعلو حين يعود الزوج بعد وداع ضيوفه ليعتذر لحمود الجبلى قائلاً: «آسف يا سيدى تركتك وحدك كثيرا(٢٩).

أما شيرى فهى شخصية يقدمها لنا سعود المظفر امرأة تجالس كل امرأة ورجل، وإن أرادت شيئا تفعل المستحيل لتستولى عليه، بينما زوجها لايعرف شيئا عن علاقاتها السرية ويثق فيها، وهى ـ احتراماً لشعوره (انظر السخرية) ـ لاتحرجه علنا، تقول هذه المرأة لحمود الجبلى:

البعول مشغولون بالصفقات والسفر، وفى الليل بالسهرات كل ليلة. النساء يملأن قلوبهم خفية بمن يدخل فى أهوائهن ورغباتهن من الشباب الأصلى أو الوافد. الشباب الآن مترعون وغارقون فى عواطف النساء، انظر حولك كلهم كبار فى السن، وإن كان زوجا شابا يتلف رجولته بالشراب كل ليلة.. ماذا ستجنى منه زوجته الشابة إن عاد إليها بعد منتصف الليل وكل ليلة هكذا.. أحيانا الزوج لايعود إلى بيته، ينام مع واحدة من صديقاته.. الحياة أصبحت مختلفة عن السابق.. والنتيجة المعاملة بالمثل.. هو يبرر فعلته بأية كذبة، وطبعا هى تعرف أنه كاذب.. تبادل الكذب بينهم أصبح ساريا(٣٠).

وتصف إحدى النساء الأجنبيات معابثة حمود الجبلى «يا سارق قلوب الزوجات» كما يقول حمود لسكرتيرته

إليزابيث «ما رأيك فى خلوة؟ سمعت أن زوجك خارج البلاد»، وفى إحدى الحفلات يسمع حمود الجبلى رجلاً أسمر طويلا يقول بين ثلة ضاحكة هل تصدق رجلا لايرغب فى زوجة جاره؟

بل إن الأمور قد تصل أحيانا إلى خيانة بخيانة أو الخيانة المزدوجة. تقول إحدى معشوقات حمود:

لتعتقد [illegible] ذلك وهو مسافر. حسدى
سيكون [illegible] جوزجى فستكون حيث
أنت[٣١]

وإذا كانت الحركة الرئيسية للرواية هى قفزة المجتمع ـ ويمثله حمود الجبلى ـ من اللاشىء على نحو ما تكرر هذا الوصف فى كثير من صفحات الرواية إلى هذا التعقيد الحضارى، الذى يفرز من هم أشبه بأفراد المافيا على نحو ماتطور إليه حمود الجبلى، فإن سعود المظفر يحرص أن ينجح فى أن يكون عنصر التشويق دائم الحضور فى روايته على الرغم من صفحاتها التى تتجاوز الستمائة:

ـ إما فى معظم فصول الرواية باستغلال صيغة المبنى للمجهول فى بداياتها ـ على نحو ماذكرنا فى السطور الأولى من هذه الدراسة ـ بحيث يثير حب استطلاع قارئه لمعرفة اسم الفاعل المحذوف الذى قد يذكر اسمه فيما بعد. وقد لايذكره أبداً ويترك لقارئه أن يستشفه.

ـ وإما بما يفاجئك به فى روايته من حين إلى آخر، مثل احتراق مخزن الأخشاب[٣٢]، ووفاة الشيخ حارث ـ أقرب أصدقاء حمود الجبلى ـ بالسكتة القلبية[٣٣]، ثم مصرع إليزابيث سكرتيرة الجبلى فى حادث سيارة مع صديق لها وتعليق زوجها على هذا الحادث[٣٤]، وكذلك القبض على الجبلى ثم الإفراج عنه[٣٥].

ولعل أطول روافد الرواية تطوراً هو العلاقة المتوترة بين أحمد ابن عم الجبلى وزيانة زوجه وابنة عمه شقيقة حمود الجبلى وكان سعود المظفر قد مهد لمصير هذه العلاقة منذ البدايات الأولى لروايته حين كان حمود وأحمد وسيف لايزالون فى قريتهم الجبلية، فقد دار حوار بين حمود وابن عمه أحمد حول زوجته التى تجدد تعبه وتثير غضبه فيرد أحمد أنها عندما تمرض تصبح حادة الطبع وعصبية، فيكون جواب شقيقها «استحملها، إنها ابنة عمك»[٣٦]. وقد ضاعف من توتر هذه العلاقة تعيين أحمد مبعوثا رسميا إلى الخارج، حيث تحققت مخاوف زيانة بهذا السفر وأرسلت لأخيها تشكو من ليالى زوجها التى أصبحت أطول من نهار أيامه، ومن سهراته النسائية، وإفراطه فى الشراب، واتهامه لها بالجنون حين تتصدى له. وحين عاد لتعيينه وزيراً فوجئ حمود بأن ابن عمه أحمد أودع زوجه زيانة مستشفى الأمراض العقلية. وما لبث الجبلى أن أخرجها منه. ولم يحل هذه المشكلة إلا مصرع أحمد فى حادث غرق بسبب سيل جرف سيارته فى أحد الوديان. وحين أراد الشيخ سالم والد أحمد أن يستولى على تركة ابنه بحجة أن لاوريث له فاجأه حمود الجبلى ـ كما فاجأنا ـ برسالة من شيخ العشيرة مصدق عليها بأن له حفيداً معوقا من ابنه أحمد يعالج بالخارج واسمه أيضاً ـ على اسم جده ـ سالم.

السمة الثانية التى تتميز بها روايتنا ـ وربما معظم روايات سعود المظفر الأخرى ـ هى استخدام مختلف الحواس ـ من بصر وسمع وشم ولمس لتجسيد حيوية المكان واستيعابه من جميع زواياه بحيث أصبحت لعبة سعود المظفر التى يجيدها. انظر لقصته التى يقدم بها الزمان والمكان عند هدم الدروازة «الوهج يثير المسام فتقذف بعرق الوجوه كينابيع متدفقة لا إحساس بخروجها. رائحة الأبدان تغشى المكان مع رائحة الطين»[٣٧]. بينما يقدم لقطته لحفل ليلى:

رجال ونساء منتشرون فى أرض فضاء إسمنتية. نجوم السماء اللامعة تنتظر بزوغ القمر العرجونى، نساء بنغاليات مشرئبات النظر إلى رجال شقر تعمدن الالتصاق بأصحاب أثواب بيضاء، ذوى مسابيح ذات أحجار كريمة لامعة، وابتسامات ثقيلة وعيون ناعسة خداعا، كشباك صياد قديم الخطط. ضحكاتهن بانعطاف إلى أكتافهم، آية وقوع الفريسة. روائح تمر أمام أنوف كمداخن فى إخراج دخان السجائرأو السيجار[٣٨].

كما يصف النساء اللاتى يغشين هذه الحفلات بأنهن ذوات «النعومة المعطرة»[٣٩].

وإذا كانت الحواس الخمس هى وسيلة الإنسان لاستحضار وعيه بالمكان ـ وأحياناً بالزمان ـ فى حالتى السكون والحيوية، فإن التشبيه هو ما يشع به المكان والشخصيات، وهو تفاعل الأشخاص بالمكان والأشخاص بالأشخاص، فتصبح الشخصيات أكثر من مجرد أجساد وروائح وأصوات وملمس.. بل هى كل ذلك فى انعكاسه على وجدان الآخر فتبدو المرأة كحزمة ضوئية ممتدة ملفوفة بقصعة سوداء لامعة[٤٠]. وذقنها الطفولى المستطيل يبدو كحرف ع غير كامل.. ووجهها الساهر مشرب بحمرة كدمية أطفال محببة[٤١] كانت وهى تتهادى فى ثوبها المخملى عارى الذراعين، كسنبلة ذهبية تتمايل مع الهواء[٤٢]. بينما سالم يبدو لقامة الجبلى كشىء ساقط فى القاع[٤٣]، ومن جمع المبالغ المعلقة فى السوق.. القدماء حين يدركون قدوم العاصفة يجمعون ثيابهم المعلقة وأوانيهم من الفناء[٤٤].

كذلك، تتناثر فى روايتنا ظلال المعانى، وكثيرا ما يكون اجتماع لفظين متضادين سبيلا إلى الحصول على معنى جديد لايعبر عنه لفظ واحد فى اللغة، وهو ما يرد فى روايتنا بشكل لافت للنظر مثل: الهدوء القلق، الضجيج الهادئ، الهدوء الحاد، الحدة الهادئة، قام مغالبا كآبة بوجه شبه فرح، بشاشة فيها حدة، ضحك الجبلى باستهزاء مؤدب، تضاحكا بقهقهات فيها شبح فراق منتظر. يا حامضة حلوة..

وأحياناً ما يرتفع الأسلوب إلى مستوى الشعر:

حين أغيب عنك أحس كأنك معى دائما.
لأدرى من سحر من. خبئنى عن كل الرجال
لأنك كل الرجال. اغرف منى، كلما غرفت
تتدفق ينابيعى أكثر[٤٥].

لكن الأسلوب ليس دائما على هذا المستوى من التوهج، فأحيانا يؤدى التقديم والتأخير إلى غموض المعنى، وعلى سبيل المثال: «الآن نحن طبقات، شديدة سواد القلوب، كل شئ فينا بشع»، وقد اضطررت عند اقتباس الفقرة التى فيها هذه الجملة فى هذه الدراسة إلى حذف الجملة الوسطى« شديدة سواد القلوب» لأنها لا توصل أى معنى للقارئ. وهذا نموذج لتعبيرات مماثلة. كما أن استخدام الفعل المبنى للمجهول يتكرر بطريقة مبالغ فيها، بحيث يؤدى إلى التباس المعنى على نحو قول الحارث لصديقه حمود الجبلى: «ستتغير الحياة هنا إلى درجة ستكره من بعض الرجال»، فقد اضطررت عند اقتباس هذه الجملة أن أحول الفعل إلى المبنى للمعلوم حتى تصبح أقرب إلى فهم القارئ وقلت: «إن بعض الرجال سيكرهونك»، وهذا نموذج لأسلوب متكرر فى الرواية أيضا. فضلا عن أخطاء لغوية وهجائية متناثرة فى روايتنا، يمكن تلافيها بشئ من الجهد، حتى لاتكون كالطبخة التى يفسدها حاجتها إلى قليل من الملح.

وإذا كان سعود المظفر يحرص على استحضار المكان بمعظم الحواس كلما أمكن ذلك، فإنه يفعل العكس مع شخصيات روايته، إذ نادرا ما يشير إلى أبعادهم الجسمية، ومن تلك المرات النادرة الإشارة إلى شعيرات بيضاء فى الرأس، أو الإشارة إلى قصر اللحية دلالة على تمرد الشخصية على تراثها، لكن الجانب الذى اهتم به سعود المظفر فى تقديم شخصياته ـ وفى مقدمتهم بطله حمود الجبلى ـ كان هو عالمهم الداخلى بأزمنته الثلاثة: الماضى (ذكريات)، الحاضر (كوابيس)، وأحلام يقظته أو طموحاته المستقبلية. فمن حين إلى آخر تطفو الذكريات فى وعى بطلنا الروائى لتبرز لنا شخصيته ومكوناتها وتطورها بين ماضيها وحاضرها: فيظهر له والده حينا مؤنبا[٤٦]. ويرجع القهقرى إلى دراسته وهو صبى يحمل كتابا فى يمناه، وكمة (غطاء رأس للرجال جمعها كميم) شبه بالية فى يسراه، راكضا حافى القدمين مخترقا دربا سبخاً حتى يصل إلى جذع شجرة متحلق حولها صبية، ويستند إليها شيخ عجوز ذو لحية بيضاء ووجه صغير[٤٧].

وحين يقصد حمود الجبلى مستشفى الأمراض النفسية لينقذ شقيقته زيانة، بعد أن طلقها ابن عمهما أحمد، تطفو الذكريات ـ لتؤدى وظيفتها الساخرة هنا ـ يوم ميلاد أحمد حين بشره جده الجبلى الكبير بمجيء:

ـ ابن عم يحميك وتحميه.. زاد فى قوة العشيرة.

ـ سألعب معه.. سنذهب إلى الجبال والأودية معا. سنذهب إلى المعلم سويا.

ـ هو كذلك يا ولدى، ابن العم مثل الرئة فى الجسم(٤٨).

وفى نهاية الرواية نعود إلى بداياتها، فنعلم سراً كان مخفياً عنا طوال هذه الرحلة: رحلة مجتمع من خلال رحلة فرد، يفسر لنا إحجام حمود الجبلى عن الزواج، فقد أجبر حمود عندما كان لا يزال فى قريته بجبال الحجر على الزواج ـ وهو رجل ـ من صغيرة فى الرابعة عشر من عمرها حفاظا على العشيرة وليس حفاظا على شعوره:

عاشرتها بقوة الشباب وعنفوانه وفحولته، ما كنت أعلم أنها غضة بضة.. صرخت صراخا حاداً، استعنت بفحولتى التى كنت سأتباهى بها بين أبناء الشيوخ والرجال عن أول ليلة، ففتقت العروس، غابت عن الوعى ونزفت، وبعد يوم شتوى بارد جداً، قتلتها، قتلها جهلى بكل شئ.. كرهت نفسى والزواج.. الحياة تبدلت، ونفسى وروحى مقيدتان إلى ذلك الزمان، آسف الماضى مؤلم(٤٩).

لكن العالم الداخلى ليس مجرد ذكريات، بل هو مزدحم أيضاً بتلك الصور المتلاحقة والجمل القصيرة التى تتضاءل فيها نسبيا أدوات الربط كحروف العطف وأسماء الوصل، حيث يتوارى منطق الصحو واليقظة فى الفقرات التى نلج فيها مع حمود الجبلى عالمه الداخلى. أحياناً يداهمه الانكفاء على الذات حين ينفرد بنفسه فى مكتبه(٥٠). وأحياناً أثناء غفوة حيث يقترب الحلم من الكابوس(٥١). وذات مرة ظهر له الجبلى الكبير ليعاتبه على نسيانه له:

افتقدت قراءتك على قبرى.. لم تحج عنى كما قلت لك وتمنيت منك ووعدت أنت. ماذا يشغلك؟ كيف أيامك الآن؟ أمازلت تنظر إلى غروب الشمس وقمم الجبال؟ أراك واجما وأشعر كأنك تملك ولا تملك! نفسك مضطربة! الذين حولك كأنهم ليسوا حولك.. إننى لا أرى لك فما، فمك ملتحم مع وجهك آنت بدون فم؟ تلك قسوة أن تكون بلا فم! هل الكلام بعدى انتهى؟ أمازلتم تتكلمون وتحلمون بما تريدون وتتمنون؟(٥٢).

ولاتوقظه من تأنيب الذات هذا إلا سكرتيرته. وأحيانا ما يعبر حلم اليقظة عن مدى ما تتسم به منافسة رجال الأعمال من وحشية وقسوة إلى درجة الرغبة فى إبادة الآخر(٥٣). وأحياناً يحدث هذا التسلل إلى العالم الداخلى أثناء غفوة فى حفل ربما لاتستغرق ثوانى، وأحياناً يكون حلم يقظة رومانسى ليقيم توازنا مع الواقع الحسى، حدث هذا حين كان حمود الجبلى يدلف فى غياب الزوج إلى منزل إحدى عشيقاته الأوربيات من هاويات الرسم:

ظهر خيالها بثوب أبيض فجأة. حولها سراب بحرى برؤية ضبابية. مدت إليه يديها. حملته. شعر كأنه يطير وشفّ جسمه فجأة. تداخل مع جسمها فأصبحا شيئا واحدا. مشيا فوق سطح الماء. السماء كثيفة الغيوم ببياض وضياء قابلهما جبل أبيض. جلسا فوق قمته.. إلخ(٥٤).

وقد تكررت هذه الفقرات التى تلج بنا إلى عالم ما تحت وعى الجبلى لتعرى لنا مخاوفه وطموحاته وانتهازيته وتأنيب ضميره بجملها القصيرة وصورها المتدفقة المتلاحقة، لا يربط بينها منطق يفهم، بقدر ما يربط بينها انطباع يترك ـ كموسيقى صاخبة ـ أثراً (انظر على سبيل المثال صفحات ٣٠٩، ٣٢٨، ٣٤٩، ٤٩٢) حتى تختتم بشيخ العشيرة يجرد حسابات ابنه الجبلى ويسائله عما فعل بنعمة الأيام الجديدة:

كنا ننتظر منك كلمة، السدرة التى كنت تقرأ تحت ظلها الظليل يبست. المسجد الطينى هو هو. دروب البلدة السبخة هى هى. لم نسمع أنك اعتصمت بنصف الدين وكنت... تسبح فى محيط دنس. قبر أمك أصبح حفرة، قبر أبيك أصبح حفرة أعمق. إننا الآن نشتم عفن بدنك ونرى الدود فى جوف بطنك، ويأكل من لسانك ومقلتيك(٥٥).

وفى الفصل الثمانين، الفصل قبل الأخير من فصول الرواية، كنا كأنما استمعنا إلى مرثية لتلك القفزة الحضارية يشوبها حنين إلى الماضى، وكأنما حمود يجرد هو أيضا حساباته الختامية ـ قبل أن يجردها له الجبلى الكبير أو ضميره ـ فيسائل نفسه متنقلا ما بين ضمير المخاطب وضمير المتكلم ـ بعد أن رشف من كأس أمامه ووجهه ينذر ببكاء:

وبعد ياحمود، أملكت كل شئ، أعندك ما تريد، أين أنت مما كنت؟ أتذكر الحمار؟ كان حزينا عندما بعته وفارقته! هاها، أو تحزن الحمير؟ إن اسمك على كل لسان. أشعر أننى أكثر حزنا ووحدة، وأكثر بعداً من نفسى(٥٦).

ويختلط الأمر على القارئ، فلا يعرف هل هو صوت رجل الأعمال وأحد زعماء مافيا الحضارة الحديثة، أم هو صوت مبدعه سعود المظفر يدين هذه القفزة الحضارية من خلال مخلوقه الفنى. وهنا، يتساءل القارئ هل سعود المظفر أكثر انتماء لماضيه، حيث تتضخم فى روايته سلبيات حاضره على حساب إيجابياته، فلا ذكر لخدمات لم يعرفها مجتمعه فى ماضيه، مدارس ومستشفيات وطرق مواصلات ومياه وكهرباء.. اللهم إلا إشارة عابرة لافتتاح الجامعة، فافتقدت الرواية التقدم بجانبيه المتوازيين: الشر والخير، شأنه شأن الليل والنهار، والربيع والصيف أو الخريف والشتاء، لهذا فإن رواية (جبال من رجال الحجر) أقرب إلى أن تكون رواية احتجاجية، لأن سعود المظفر فيما يبدو مهموم بهموم مجتمعه، حريص أن يكون هذا المجتمع مثالياً، حتى إن كان ذلك المجتمع بعيد التحقيق، عند التطبيق.

* *

ونتيجة لهذه القفزة الحضارية التى أتاحت الاستعانة بالوافد الأجنبى؛ برزت الخصوصية الثانية للقصة الخليجية ـ والعمانية بوجه خاص ـ فالصراع الثنائى بين الشرق والغرب، الذى أصبح محوراً تقليديا مميزاً لعدد من الإبداعات فى تاريخ الرواية العربية يصبح صراعاً ثلاثياً؛ إذ يشارك فيه طرف ثالث غير الشرق والغرب هو الوافد الآسيوى، وذلك بحكم الموقع الجغرافى لمنطقة الخليج واعتبار هذا الوافد أكثر خطورة على هوية سكانها من الغازى الغربى الذى لايتغلغل فى البيئة المحلية كما يتغلغل هؤلاء الوافدون الذين يعملون خدما وسائقين وسكرتيريين وسكرتيرات، بل زوجات وأمهات ورجال أعمال أيضا.

ويمكن القول إن للرواية العمانية بدايتين، بداية قبل ما يعرف بالنهضة العمانية الحديثة التى بدأت عام ١٩٧٠ بتولى السلطان قابوس حكم البلاد، واستثمار عائدات النفط فى مشروعات التنمية من خدمات تعليمية وصحية، ومد الطرق وأنابيب المياه وأسلاك الكهرباء والهاتف.. وما ترتب على ذلك من تعليم المرأة وخروجها للحياة العامة وانتشار وسائل الاتصال الجماهيرية من صحافة وإذاعة وتليفزيون، وبمعنى آخر تحديث السلطنة وإلحاقها بركب القرن العشرين، شأنها فى ذلك شأن دول خليجية أخرى كالإمارات العربية المتحدة وقطر.

(١)

سجل هذه البداية عبدالله بن محمد الطائى (١٩٢٧ ـ ١٩٧٣) بتأليفه روايتيه (ملائكة الجبل الأخضر) التى نشرتها مطابع الوفاء ببيروت دون إشارة إلى تاريخ النشر، و(الشراع الكبير) التى انتهى من كتابتها قبيل وفاته عام ١٩٧٣.

وإذا كان هناك شك فى أن (الشراع الكبير) كتبها مؤلفها بعد عام ١٩٧٠، فإنه مما لاشك فيه أن (ملائكة الجبل الأخضر) قد كتبها مؤلفها قبل هذا التاريخ، وقبل تولى السلطان قابوس مقاليد الحكم؛ لأنها تتناول حوادث التمرد ضد الحكم التى وقعت فى الجبل الأخضر فى الستينيات من هذا القرن، وهذه الأحداث لاترد محض خلفية تاريخية أو قناع تاريخى لأحداث معاصرة، بل إن الاتجاه الروائى يقف مؤيدا لها مما يدل دلالة واضحة على أن كتابة الرواية كانت على الأرجح معاصرة لتلك الأحداث. ولاشك أنه بتغير الحكم عام ١٩٧٠ كان من الطبيعى أن يغير الكاتب موقفه حتى إنه أصبح أحد الوزراء العمانيين فى بداية النهضة العمانية الحديثة. لكن، بغض النظر عن هذا التحقيق التاريخى القابل للمناقشة، فلاشك أن عبدالله الطائى لاينتمى إلى جيل النهضة العمانية الحديثة لأنه لم يلمح منها إلا فجرها.

لكن جذوره كانت تضرب فى النهضة الأدبية التى كانت قد رسخت فى كثير من دول العالم العربى وأصبح لها تاريخها وتقاليدها فى بعض الدول الخليجية مثل البحرين والكويت التى قضى فترة من حياته يعمل بها وفى إذاعتها الوليدة وقتئذ. فضلاً عن أنه كان قد تلقى تعليمه الإعدادى والثانوى فى بغداد؛ أى أنه عاش سنوات التكوين خارج سلطنة عمان. لهذا، فإن عبدالله الطائى وإن كان رائد الرواية العمانية بوجه عام ـ ورائد الخليجية التاريخية بوجه خاص ـ فإنه قدم أعمالاً روائية جاوزت ما أسميه مرحلة البدائية الأدبية التى مر بها الأدب القصصى فى مراحله الأولى فى معظم الدول العربية الأخرى، الذى يتلخص فى تضخيم الذات على حساب الموضوعية الفنية، وتغليب التقليد على الابتكار، والتقرير على التصوير؛ أى سيطرة الأسلوب الوعظى التعليمى الحماسى على الأسلوب الدرامى. ولاشك أن ما جعل مجاوزته لهذه المرحلة ممكناً هو أنه لم يبدأ من فراغ؛ فقد كانت الرواية العربية فى سبعينيات من هذا القرن قد نضجت على أيدى روائيين عرب كبار أفاده اطلاعه ـ بلاشك ـ على إنتاجهم والاستفادة بتجاربهم، وذلك نتيجة ثقافته وجولاته فى مختلف الدول العربية واحتكاكه بالأدباء العرب.

ولقد كتب عبدالله الطائى المقال والشعر إلى جانب الرواية والقصة القصيرة. وإذا قارنا بين القصة القصيرة لعبدالله الطائى ـ وهى لاتتجاوز أربع قصص ـ وروايتيه أدركنا أن عبدالله الطائى كان روائياً قبل أن يكون كاتباً للقصة القصيرة؛ لأن معظم شخصيات قصصه القصيرة أقرب إلى الشخصيات الكاريكاتورية منها إلى الشخصيات التى تقنعنا فنياً بوجودها، كما أن أسلوبها أقرب إلى أسلوب التقارير الإخبارية عن هذه الشخصيات.

والمحور الدرامى الذى اختاره عبدالله الطائى لروايتيه هو الصراع بين الإنسان والإنسان: الصراع السياسى والعسكرى بين مجموعتين من البشر، بل إنه فى (الشراع الكبير) جعل الصراع الحضارى أيضاً محوراً لروايتيه، وقد أتاح ذلك لنفسه باختياره مرحلة تمثل منعطفاً حاسماً فى تاريخ عمان هى مرحلة الاحتلال البرتغالى فى بداية القرن السادس عشر الميلادى حتى القضاء عليه فى منتصف القرن السابع عشر.

ولاشك أن الدافع لهذا الاختيار هو مخاطبة القارئ المعاصر من خلال القناع التاريخى منبهاً ومنذراً فى أكثر من فقرة من فقرات روايته أن التفكك ضعف والوحدة قوة، سواء على المستوى المحلى لعمان أو مستوى العالم العربى بوصفه كلاً.

ويلاحظ قارئ (الشراع الكبير) أن هناك أكثر من حركة روائية تتشابك معاً مكونة بذلك البنية الأساسية للبناء الروائى. ومعظم هذه الحركات حركات ثنائية يتقابل طرفاها ويتوازنان، مما يجعل أساس العنصر الجمالى فى البناء الروائى أقرب إلى التماثل. فهناك حركة الرواية بين جيلين: الجيل الذى شهد بداية الاحتلال البرتغالى وعاصره وعانى ويلاته، والجيل الذى قضى على الاحتلال وخاض بطولاته ودفع ثمن انتصاره. وقد تم الربط بين هذين الجيلين عن طريق بعض الشخصيات التى عاصرت لحظات الاحتلال الأولى، وأحفادهم الذين تم القضاء على هذا الاحتلال على أيديهم. ثم هناك حركة بين المجتمع العمانى والمستعمر البرتغالى، ثم الهنود الذين يقفون وسط الطرفين يبحثون أين تكون مصلحتهم. فيدرك بعيدو النظر منهم ـ مثل أية أقلية ـ أن مصلحتهم على المدى الطويل مع أهل الوطن وليست مع الغزاة العابرين.

الحركة الروائية الثالثة هى الحركة من العام إلى الخاص أو من الجماعة إلى الفرد أو من الحرب إلى الحب، فمن الحب إلى الحرب مرة أخرى. مثال ذلك حين يحتدم تداخل الخاص والعام عندما يدخل القائد البرتغالى فى نقاش بين ضميره وقلبه على أثر تلميحات قواده بغرامه بإحدى فتيات البانيان أو التجار الهنود، فيقول لنفسه: «يجب على العسكرى أن يحب فيكون الحب فى قلبه كالملح فى الطعام يلطف آثار المعارك ويسهل احتمال المصائب»(٥٧).

ويلاحظ أن نبرة الأسلوب التقريرى أو الخطابى تتجه نحو الارتفاع فى بعض فقرات الرواية، لكن المؤلف يكسر من حدتها حين يجعلها تأتى فى شكل حوار بين الشخصيات الروائية، وإن كنا نحس فى بعض أجزاء الحوار أنه صوت الكاتب وقد تخفى وراء شخصياته إلى درجة أن إحدى الشخصيات البرتغالية تقول لشخصية أخرى قبل ثلاثة قرون ونصف القرن اسأل المخابرات. كذلك يؤخذ على الشخصيات

الروائية أنها شخصيات مسطحة، لأنها إما بيضاء مثل القائد العمانى محمد بن حميد بن خلفان، أو سوداء مثل منافسه القائد البرتغالى باريرا، فهما شخصيتان لاتترددان، ولاتعانيان صراعاً داخلياً، كل منهما متحمس لقضية وطنه. ولأن شخصيات الرواية بسيطة غير معقدة، فإنها لا تنتقل بين مختلف مستويات الشعور كالحلم والكابوس والذكريات، ولاتعرف الهذيان حتى وهى تعب الخمر، كما فعل باريرا ليلة أحس بحاجته إلى أنثى تؤنس وحدته. كما أن الشخصيات الثانوية لاتكاد تتميز إلا بأسمائها حين تكون لها أسماء، ولايستطيع القارئ تذكرها لأنه ليست لها سمات مميزة وحوارها أقرب إلى أن يكون حواراً ذهنياً تنطق به شخصيات مجردة وليست من لحم ودم.

أما الأسلوب الروائى فهو مطعم بألفاظ عمانية أو خليجية من حين إلى آخر لتهبه اللون المحلى مع احتفاظه بالعربية الفصحى أساساً. لكن هذا الأسلوب وإن أضفى على العمل الأدبى بعداً مكانياً، إلا أن المؤلف لم يوظفه ليضفى البعد التاريخى، أى ليكون إحدى أدواته فى إيهام القارئ أن تلك الأحداث وقعت منذ ثلاثة قرون ونصف قرن.

ونضرب لذلك مثلا واحداً، وهو قصة تولى الإمام سلطان بن سيف حكم البلاد خلفاً للإمام ناصر بن مرشد، فالمؤرخان العمانيان ابن رزيق ونور الدين السالمى يستخدمان لفظة «المبايعة»، بينما عبد الله الطائى يستخدم لفظ «انتخاب» ويذكر عملية فيها أوراق وكتابة ومرشحون ينالون أصواتاً كان أكثرها للإمام سلطان بن سيف(٥٨).

ونحن، عندما نصدر حكما على الفن الروائى عند عبدالله الطائى، علينا أن نضع فى اعتبارنا المكان والزمان أو البيئة والفترة اللتين أنتج أديبنا فى ظلهما روايتيه. لهذا، فإننا يمكن أن ننوه مطمئنين بالدور الريادى لعبدالله الطائى فى تاريخ الرواية العمانية، بل ربما الرواية التاريخية الخليجية أيضا التى كتبها فى ذلك الوقت المبكر نسبيا.

(٢)

ويبدو أنه كان لابد من الانتظار خمسة عشر عاما من الصمت حتى تعود الرواية العمانية من جديد إلى الظهور على يد جيل تال لجيل عبدالله الطائى، وهو جيل وإن كان عاش طفولة مغمورة فيما قبل عصر النهضة، فإن شبابه ورجولته عايشتا طفرة بلاده الحضارية بكل أبعادها. والواضح أن هذه السنوات لم تكن سنوات صمت تام، بل كانت تدمدم بمحاولات فى القصة القصيرة، فضلاً عن أن سعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١) الذى كان أحد اثنين أعادا إلى الرواية العمانية استئنافها عندما نشر روايته (رمال الجليد) عام ١٩٨٨، كان قد سبق أن عالج القصة القصيرة فى الصحافة العمانية منذ أوائل السبعينيات، كما كان قد نشر مجموعته القصصية (يوم قبل أن تشرق الشمس) عام ١٩٨٧؛ أى قبل عام واحد من نشر روايته الأولى وإن كانت تجمع قصصاً كتبها خلال ما يزيد عن خمسة عشر عاما قبل ذلك، كما نشر مجموعة قصصية أخرى بعنوان (وأشرقت الشمس) عام ١٩٨٨، أى فى العام نفسه الذى نشر فيه روايته الأولى، وإن كان من الواضح أنها تجمع أيضا قصصاً قصيرة كتبها قبل هذا التاريخ.

أما الروائى الثانى، فهو الشاب سيف بن سعيد السعدى المولود عام ١٩٦٧ الذى نشر أول روايتين له (جراح السنين) و(خريف الزمن) عام ١٩٨٨ أى فى العام نفسه الذى نشر فيه سعود المظفر روايته الأولى.

وقد واصل سعود بن سعد المظفر إنتاجه الروائى فنشر بعد ذلك عدة روايات أشرنا إلى بعضها فى بداية هذه الدراسة.

سنلاحظ للوهلة الأولى أن الفن الروائى عند سعود المظفر ليس بعيداً عن قصصه القصيرة التى كتبها قبل أن يلج العالم الروائى. فروايته (رمال وجليد) تطوير لقصته القصيرة الطويلة (ثمانون صفحة) و(أشرقت الشمس) التى أطلق عنوانها على مجموعته الثانية الصادرة فى العام نفسه الذى صدرت فيه روايته (رمال وجليد)، وقارئ هذه القصة القصيرة يشعر ـ على طولها ـ كأنها الثوب الذى ضاق على جسم ممتلئ؛ لأن سعود المظفر كان طموحاً يريد أن يلتقط كل زوايا التغيير الذى حدث فى سلطنة عمان على مدى خمس سنوات فى جزئياته وعمومياته، وأن تستوعبه صفحات قصته الثمانون، وهى التى يمكن أن تكون كل شخصية من

شخصياتها أو حدث من أحداثها محوراً لموضوع روائى، فلا عجب - إذن - أن ظلت القصة تطالبه بأن يهبها قالبا أدبيا يتفق وطموحات مبدعها. لهذا، نجد اتفاقا بين القصة القصيرة/ الجنين (وأشرقت الشمس) والرواية/ المخلوق المكتمل (رمال وجليد) حيث يضع سعود المظفر كل ثنائى وجهًا لوجه ليطلعنا على نموذجين من الشخصيات التى أفرزتها حركة التغييرات الاجتماعية الجديدة، كل منهما يبرز شخصية الآخر وموقفه، بل إن سيطرة الجدل بين الوصف والحوار فى كل من القصة والرواية أوضح فى بنائهما الفنى.

لكنّ ثمة خلافات بين القصة القصيرة والرواية أبرزها أن الصراع واللقاء بين الحضارات كان مجرد خلفية فى القصة القصيرة، بينما يبرز محورا روائيا فى (رمال وجليد) وعنوان الرواية دليل على ذلك، فالقادمة من الغرب (جبل جليدى) تجابه ابن عمان «عاصفة رملية عاتية»(٥٩). والزهرة الجليدية تريد أن تدفن نفسها فى أعماق الكثبان الرملية. والغربيات والغربيون، الآسياويات والآسيويون الذين كانوا بلا اسم فى القصة القصيرة أصبحوا «شارلوت وكارول وسيرة وجون وروز» فى (رمال وجليد).

ومن المعروف أن الأدب العربى الحديث تناول قضية اللقاء والصدام بين الشرق والغرب منذ سافر رفاعة رافع الطهطاوى فى بعثة إلى فرنسا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم عاد ليكتب كتابه (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز).

وقد تعرض الأدب العمانى الحديث لهذا الموضوع منذ كتبت السيدة سالمة (١٨٤٥ - ١٩٢٢) ابنة السيد سعيد بن سلطان، سلطان عمان وزنجبار من عام ١٨٠٤ - ١٨٥٦ كتابها (مذكرات أميرة عربية) الذى نشرللمرة أولى باللغة الألمانية فى برلين عام ١٨٨٦، وإن كانت قد أنهت فصوله قبل ذلك بتسع سنوات، أى عام ١٨٧٧. وقد نشرت ترجمته العربية وزارة التراث القومى والثقافى بسلطنة عمان عام ١٩٨٣.

وكانت السيدة سالمة قد خرجت قبل حوالى قرن وربع القرن على تقاليد قومها، فتزوجت شابا ألمانيا هجرت من أجله وطنها وملك أبيها، وتركت حياة العز والقصور لتطوح بها الأقدار فى ديار الغربة بين لندن وبرلين، واستبدلت حياة الاختلاط والسفور فى أوروبا بحياة الحريم والحجاب فى الشرق، وباسمها العربى السيدة سالمة بنت سعيد اسماً أعجمياً هو البرنسيس إميلى روث، ثم ضاقت بها الحياة بعد عشرين عاماً أو ضاقت هى ذرعاً بالحياة الأوربية فانتابها الحنين للرجوع إلى وطنها الأول، لكن أبواب العودة تغلق فى وجهها فتعكف على كتابة قصة حياتها وتجاربها وتستعيد ذكريات بلادها وبنى قومها، وكان لابد أن تتعرض للمقارنة بين مجتمعها الشرقى الذى نشأت فيه حتى حوالى العشرين من عمرها، والمجتمع الغربى الذى أمضت فيه بقية حياتها، ويتأرجح موقفها بين الحياد بين الشرق والغرب، حتى توجه النقد إلى كلا الحضارتين، باعتبار أن كلا منهما يتطرف فى عاداته فى اتجاهين متعاكسين معلنة أن القاعدة الذهبية هى قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور، مثال ذلك موقفها من وضع المرأة وزيها حيث تقول:

> لاأستطيع بأى حال من الأحوال أن أنكر ما فى الكثير من عادات الشرق من التزمت أو التطرف، ولكن هل تخلو أوربا من أمثالها؟ فهناك العزلة التامة بين الجنسين، وهنا الاختلاط والإباحة بينهما، هناك التستر والغطاء والحجاب فى بلاد تبلغ الحرارة فيها أقصاها، وهنا فى بلاد البرد والجليد نجد الصدور المكشوفة والسيقان العارية، لهذا فإنك تجد التطرف فى كلا الجانبين، وما منهما من استطاع أن يكتشف القاعدة الذهبية قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور(٦٠).

لكن موقف السيدة سالمة ليس دائماً هذا الموقف الذى لاهو مع الغرب ولا مع الشرق، بل إنها تتحيز أحياناً لجذورها البيئية حتى إنها - وبسبب تجربتها الخاصة فى أوروبا - ترى أن الجهل الذى كان فاشياً فى بلادها هو والعلم سواء بسواء، فهى تقول إنها تعلمت القراءة والكتابة وعدّ الأرقام وكتابتها من الواحد إلى المائة، وحفظتها دون كتابة من المائة إلى الألف. أما عن التاريخ والجغرافيا والفيزياء والرياضيات فإنها لم تسمع بها إلا بعد وصولها إلى ألمانيا وبذلها جهداً مضنياً فى تعلمها. ثم تتساءل قائلة هل أصبحت الآن وبعد

هذا الجهد المضنى أحسن حالا من اللواتى لم يسمعن بهذه العلوم؟ ثم تجيب قائلة: إن اكتساب هذه العلوم لم يحمها من التعرض لضروب الفشل والاستغلال، ومن أناس يتقنون هم أيضا هذه العلوم والمعارف[٦١]، وتمضى فى إبداء رأيها صراحة لتبرز الجانب السيء من العلم وأن الجهل به أفضل!

كما تعرض للقضية نفسها عبدالله الطائى فى روايته (الشراع الكبير) التى أشرنا إليها سابقا، حيث وصل الصراع إلى حد الغزو السافر المسلح من جانب البرتغال، ثم طرد هذا الدخيل بالثورة عليه، فمطاردته فيما احتل من أراضٍ على ساحل المحيط الهندى - فى تلك الرواية - تبرز خصوصية من خصوصيات الرواية العمانية - وربما الخليجية - التى تتميز بها عن الفن الروائى فى الأدب العربى الحديث، والتى ستبرز بشكل أوضح فى روايتى سعود المظفر (رمال وجليد) و(١٩٨٦)، ذلك هو بروز طرف ثالث يقف بين الطرفين المتصارعين، يبحث أين تكون مصلحته، هذا التميز الروائى جاء نتيجة طبيعية لموقع عمان المختلف بوجه خاص - ودول الخليج بوجه عام - بين القارات عن بقية العالم العربى.

ولئن كان المستعمر الأوروبى يظل وجوده أشبه بالقشرة التى يمكن إزاحتها دون أن تترك كبير أثر فى المجتمع، فإن هذا الطرف الثالث وإن كان لايحتل مكانة بارزة إلا أنهم - وكما ندرك من رواية (رمال وجليد) - يكونون البنية التحتية للمجتمعات الخليجية، لأنهم برغم هامشيتهم يكونون القاعدة التى ترتفع فوقها قمة الهرم الاجتماعى، وتتكون تلك القاعدة من هؤلاء الآسيويين الذين - كما سبق أن ذكرنا - يعملون خدما ومربيات وطهاة وسائقين وسكرتيريين وسعاة بل زوجات أيضا، حتى إن شيرين - التى كان اسمها شارلوت سابقاً - زوج العمانى عيسى تعلق قائلة:

> ائتمنتموهم على المحرمات. من أدخل إنساناً بيته لايغضب أن يراه فوق سريره، شرّبوكم لعبة العمل والبعد عن بيوتكم وهم فى كل زاوية لاهون[٦٢].

ويتساءل من يقرأ هذا التعليق هل هو صادر عن شيرين الأجنبية أم هو صوت المؤلف من خلفها.

وقد تفاوتت مواقف الروايات العمانية من هذا الطرف الثالث، فهو فى (الشراع الكبير) يدرك أن مصلحته مع أبناء الوطن. فعندما يهيم القائد البرتغالى بإحدى فتيات البانيان أى التجار الهنود، فإنها — وأسرتها - ترفض هذه العلاقة وتتحايل على التخلص منها، بينما تنشأ علاقة بين الفتاة نفسها والقائد العمانى حتى لتعتنق الإسلام وتنضم كممرضة إلى المحاربين العمانيين وتستشهد أثناء القتال، بينما أفراد أسرتها يكونون قد كشفوا - بحكم موقفهم من الطرفين - للعمانيين مواقف الضعف لدى الغزاة البرتغاليين مما يساهم فى الانتصار عليهم وطردهم خارج البلاد.

وعلى العكس من ذلك، فإن رواية (جراح السنين) لسيف بن سعيد السعدى تقدم رؤية تضمر العداء للشرق الآسيوى، فبطلها ناصر عاد من سنوات الغربة فى زنجبار إلى السويق بعمان ليصبح الرجل الأول فى السوق، لولا أولئك البانيان الذين يعكرون عليه التجارة، لهذا دبر مؤامرة لحرق محلاتهم وذلك بدعوتهم ودعوة رجال الشرطة أيضا إلى حفل عرسه فى الوقت الذى يقوم فيه بشكاره أو مساعده بحرق محلاتهم، غير أن البانيان كانوا حذرين لأنهم لم يتغربوا للتسلية، بل للتجارة والربح على حد قول أحدهم ففشلت الخطة[٦٣].

أما فى رواية (رمال وجليد) فقد تضافر الشرق الآسيوى مع الغرب الأوروبى فى محاولة محو الشخصية العمانية. وذلك حين تآمرت شيرين مع سيرة البنغالية خادمتها السابقة وخادمة زوجها السابق أيضا عيسى لتنفيذ خطتها بدعوى إنقاذه من إدمان الخمر فكان فى ذلك نهايته.

شبه إنذار يطلقه سعود المظفر فى أرجاء روايته: أن يعتمد العمانيون - والعرب - على أنفسهم لاغرب ولا شرق.

لهذا، فإن رواية (رمال وجليد) لاتتميز فقط بحضور هذا الطرف الثالث المؤثر الذى لايمكن إغفاله، بل إننا نجد أن العلاقة بين الشرق والغرب مقدمة فى صورة مقلوبة للصورة المألوف تقديمها فى معظم الأدب الروائى العربى بوجه عام، بل فى الأدب العمانى نفسه بوجه خاص. فنموذج الصورة المألوفة هو الذى تقدمه بطلة (ثلوج وربيع)

لبدرية الشحى (١٩٧١) التى وجدت عندما سافرت إلى الغرب أن: «الفساد يطوقها من كل جانب، وهى تحاول الحفاظ على كرامتها ودينها وسط هذه البيئة الغربية المخيفة»(٦٤).

لكن تنازع الحضارات فى رواية (رمال وجليد) ليس عل هذا النحو الشديد التبسيط، حيث تنقسم الأمور إلى أبيض وأسود، لأنها علاقات أكثر تشابكا للظلال فيها نصيب. فالخلاف الحاد الذى وقع بين بطلها عيسى وزوجه الأوربية شيرين بسبب إسرافه فى شرب الخمر، وفى مفارقة درامية مؤثرة، نجد أن شيرين تحرص على زوجها عيسى لدرجة أنها تفقده؛ فشارلوت سابقاً أو شيرين هى التى تثور لإدمان عيسى الخمر وليس العكس.. وهذا ما عنيناه بالصورة المقلوبة لدور الشرق والغرب فى كل تراثنا الأدبى التقليدى حول هذه القضية.

(٣)

وتثير رواية (١٩٨٦) الانتباه إلى بنائها الروائى، فهى مقسمة إلى أربع حكايات، وكل حكاية إلى ثلاثة فصول ماعدا الحكاية الأولى فهى مقسمة إلى أربعة فصول، مما يذكرنا بالبناء الفنى (لألف ليلة وليلة). وهناك بطل أو شخصية رئيسية تربط الحكايات وقصصها هو خالد الباقر، وهو شخصية عمانية أضفى عليها المؤلف صفات بطولية: اجتماعية ونفسية، بحيث أصبحت أقرب إلى الرمز منها إلى الشخصية الواقعية، تعرف طريقها وهدفها وتحققه. جامدة لاتتطور من أول الرواية إلى آخرها، ليس فيها أبيض وأسود ولا ما بينهما من ظلال، ولا تعانى من لحظات الضعف الإنسانى، فهى شخصية تتسم بالجرأة والشجاعة فى سبيل الدفاع عن حق العمانيين المنهوب أو المسروق سواء من الأجانب آسيويين كانوا أو أوربيين، بل من العمانيين أنفسهم، ومع ذلك فإن المؤلف لايغفل جانبها العاطفى ـ أو الحسى بتعبير أدق ـ ونزواتها.

ولاتزال قضية الصدام بين الحضارات ولقائها تحتل حيزاً ملموساً فى العالم الروائى لسعود بن سعد المظفر بشكلها المميز، أعنى بأطرافها الثلاثة وليس بثنائيتها.

وهذا هو ما نواجهه فى الفصل الأول من الحكاية الأولى من روايتنا (١٩٨٦)، حيث ينقض خالد الباقر على العامل الآسيوى فرناندس لابتزاز كفيله العمانى دون علمه، وممارسته حياة مليئة بالنصب والاحتيال والخروج على القانون. وعندما يسأله خالد: على من تنصب الآن؟ يجيبه: أعمل حراً.. عندى مكتب باسم كفيل آخر، أعطيه كل شهر مائة ريال.. هو .. هو لايسأل، أنا الذى أتعب.. وأنا أعمل كل شئ. وأذهب إلى الدول المجاورة، الكفيل لايريد أن يتعب.. أنا .. أنا. هنا لأجمع وأعمل فلوس كثيرة.. أنا(٦٥).

وفجأة، مرت بخيال خالد صور الآسيويين فى بدايات النهضة (١٩٧٠) السفن تقذف بشحناتها من الرجال السمر، النحاف، المسترسلى الشعر، ذوى الروائح المميزة.. وبين ليلة وضحاها اصطبغ كل شئ بصبغتهم.. دخلوا البيوت المحرمة، وأصبح من إناثهم أمهات لأجيال تحمل صبغات الرواد الآسيويين الأوائل وسحناتهم، قبضوا على التجارة، تلاعبوا بالأموال، جاء زمن شعروا فيه أنهم الأصل فى هذه الأرض، فقد سيطروا على كل شئ، وشاع قول «تحت كل عمامة أو كمة أو عباءة سوداء يربض آسيوى»(٦٦).

ورجع خالد بذاكرته حين كان طالباً فى الثانوية، فقد تأخر السائق الآسيوى عن الحضور إلى المدرسة لاصطحابه إلى البيت كما جرت العادة، فاضطر أن يعود ماشياً حين وجد السيارة تقف أمام البيت. وكان والده قد وصل قبله وعرف منه أن السائق لم يذهب إليه ليصطحبه ولا إلى أخته، فتعجب الجميع حين برزت أم خالد ليسألها أبوه عن السائق فأخبرته أنه نائم فى غرفته (شئ مثير للريبة) فأعلن أنه سيستغنى عنه، لكن أم خالد اعترضت قائلة لهم، «إنهم يعتمدون عليه فى كل شئ، هو الذى يقوم بتنفيذ كل طلباتنا ليل نهار، هو الذى يعرف كل الأماكن ويعرف بيوت أهلى وصديقاتى هو بالنسبة لنا كل شئ.. كل شئ»(٦٧)، حتى إن أبا خالد تفرس ووجهه يشى بتساؤل حانق: «أصحيح كل شئ. ياللحسرة.. ياللخيبة، إذا كنا ألقينا بمقاليد بيتنا فى يد السائق الهندى يا بشرى لنا»(٦٨). ويرتاب القارئ أيضا مع أبى خالد فى مدى اتساع الدائرة التى يشملها كل شئ.

وإذا كنا فى الفصل الأول من الحكاية الأولى نجد أن خالد الباقر يواجه العامل الآسيوى فرناندس، فإنه فى الفصل الثانى يواجه المدير الأوربى مستر دوجلاس الذى يدير شركة عمانية لكنه لايفى بالتزاماته المالية نحو عملائه، حتى ليتهمه خالد الباقر صارخاً فى وجهه: تريدون تدمير السوق وإفلاس الشركات الصغيرة.

فإذا كان الفصل الثالث، فإن خالد الباقر يواجه هذه المرة مواطناً عمانياً هو الشيخ هاشل، مديناً بمائة ألف ريال عمانى لشركة أقامت له سلسلة من البنايات ولايريد أن يسدد ما عليه، ولاينقذه إلا شيخ قبيلته الذى طلب خالد الباقر أن يحضر المناقشة بينه وبين الشيخ هاشل، وحين اعترض الشيخ هاشل بدعوى أنه كبير المقام، رد عليه خالد قائلا: «أنا أُجّله وأكبره، لكن الظروف تغيرت كثيرا، الثقة اهتزت والنفوس تبدلت، أصبح الشيوخ هذه الأيام كثيرين»(٦٩).

وفى الفصل الرابع والأخير من الحكاية الأولى تتردد مرة أخرى عبارات مثل «الأيام تغيرت كثيراً» و«الناس تغيروا فجاءة»(٧٠). لكننا نبتعد عن ذلك الجو البوليسى الذى عشنا فيه فى الفصول الثلاثة الأولى، لنحضر مع خالد الباقر إحدى الحفلات التى يبرع سعود المظفر فى استحضارها فى أعماله الروائية بمعظم الحواس المتاحة من بصر وسمع وشم وتذوق إن أمكن.

فمن رائحة النادل الآسيوى المميزة إلى روائح النساء النفاذة، ومن الألبسة اللاصقة إلى الأضواء الملونة الآتية من المرقص، وحبات العرق فوق الجلود تلمع كنجوم فى فضاء داكن، وسحب دخان تتصاعد فى حلقات وحزم طويلة متقطعة لتمتزج بالألوان المتراقصة، كل ذلك يختلط بالكلمات والهمسات، وفى نهاية الطعام حان وقت الحلوى فكان اللعاب مراً بسبب تلك البقبقة أو الثرثرة التى دارت حول لوم النفس أو تأنيب الذات، حيث طفت خطورة الوافد الأجنبى:

الذنب ذنبنا، نعم نحن السبب. أعطيناهم صلاحيات لم يكونوا يحلمون بها.. لم تكن خططنا نابعة من واقعنا، والخرائط كانت تأتى جاهزة، كأننا ننفذ رغبات الآخرين.. وكل من امتلك سجلا اعتبر نفسه تاجراً، جلب العمال وأطلقهم أو سرحهم وقنع بما يدفعون له، والآن هرب العمال بكل شئ. وأصبح هو المطالب من الناس. أحياناً لايعرف المحل الذى عليه اسم شركته أو مؤسسته.. كل هذا هين.. الأعظم أن الشباب.. تربوا على أيدى المربيات الآسيويات، والآباء والأمهات بعيدون عنهم. المربية هى الأم، تطعم الطفل وتغير له ثيابه وتغنى له أغانيها عند النوم، إنه يعرف لغتها أكثر من لغته.. أحياناً لايريد لأمه أن تحمله فما بالك بأبيه(٧١).

ومع ذلك ـ وفى هذا الحفل ـ تعرف على السكرتيرة الشقراء جينى وراقصها، قدمها له مقاول اسمه إبراهيم قائلا: «تعمل فى مكتبى، وفى المساء تتسلى معا»(٧٢).

وكان لإبراهيم قضية أطلع عليها خالد، أنهى عمارة لشخص وبقى له عنده خمسون ألفاً. وهكذا، انتهت الحكاية الأولى.

وإذا كانت الحكاية الأولى تتضمن ثلاث تنويعات مختلفة لحركة قصصية متشابهة: قضية ـ خالد يعمل على حلها ـ ولا علاقة لخالد بأطراف هذه القضايا، ضحايا كانوا أو جناة إلا علاقة العمل بعدها تنتهى، فإن الحكاية الثانية اتفقت واختلفت مع قصص الحكاية الأولى. اتفقت فى البدايات واختلفت فى النهايات. ففى الفصل الأول من الحكاية الثانية نلتقى بأم أحمد تبلغ خالداً أن خادمتها البنغالية سرقت نقوداً ومجوهرات المنزل، «تعرف أين نضع النقود، وأين نضع الذهب والمجوهرات وكنا منها آمنين»(٧٣). ونحن نلاحظ هذه النغمة المتكررة: أن العمانى المجنى عليه لايقل مسئولية عن الآسيوى الجانى، فهو شريك ـ بطريق ما ـ فى تشجيع الجانى على ارتكاب جريمته. وتطلب أم أحمد من خالد الباقر البحث عن الخادمة واسترداد ما سرقت ومعرفة مصيرها. وقد توصل خالد إلى أن الفتاة هربت مع سائق من جنسها يعمل فى بلد مجاور. ولايفوت سعود المظفر أن يبدى هنا ملاحظة ساخرة، فقد عرض خالد الباقر على أم أحمد أن يرسل لها مندوبا من قبله لتوقيع أوراق التعاقد بينهما حتى

يتمنى له القيام بهذه المهمة. فكانت إجابتها: «أفضل أن تحضره أنت.. مللنا المندوبين، بالتأكيد هو بنغالى كالخادمة الفارة.. أليس كذلك»(٧٤)؟

لكن هذه الملاحظة الساخرة كان يبطنها شئ آخر هو بزوغ علاقة عاطفية من جانب أم أحمد لخالد، ودلالة ذلك أنه حين احتجت على جنسية المندوب، أبدت رغبتها فى أن يزورها خالد بنفسه مرة أخرى. تلك العلاقة العاطفية التى ستنمو وتفرق بين علاقات خالد بعملائه الثلاثة فى القصص الثلاث فى الحكاية الأولى وعلاقته بعميلته أم أحمد فى الحكاية الثانية.

فى الفصل الثانى من الحكاية الثانية، يكتشف خالد أن السائق حاول الهروب بالخادمة والمبلغ المسروق عبر الحدود، وأخفى المرأة فى ثلاجة الحاوية التى يسوقها ريثما ينتهى من إجراءات الجمارك، وعندما فتح رجل الأمن الثلاجة وجد المرأة جثة جامدة. والنقود والمجوهرات أعادها خالد لأم أحمد، بينما السائق سيق إلى الإعدام.

أما القصة الثالثة من الحكاية الثانية، فهى قصة تصاعد العلاقة بين أم أحمد وخالد إلى غرام مشبوب بحيث تنتهى بهذه الجملة: رقد الصمت فى أرجاء المكان. فغرق كل شئ فى الهدوء اللانهائى، فيما كان الجسدان يحترقان(٧٥).

وفى الفصل الأول من الحكاية الثالثة، نستأنف مع خالد مغامرته الحسية لكن مع جينى السكرتيرة الشقراء هذه المرة، ويعبر سعود المظفر - فى هذه العلاقة - عن التناقض الذى تعيشه شخصياته العمانية، فإبراهيم يستخدم سكرتيرة أوربية تنجز له مهامه صباحاً ويحقق معها فحولته مساء، وبعد هذا يقول محتجاً: «هؤلاء الأمم كالمعصية الخفية وراء كل ما نعانيه»(٧٦).

ويعرض إبراهيم على خالد قضية محاسب ذهب ليصرف رواتب الموظفين فلم يعد، وتساءل خالد ضاحكاً وبحيرة:

كم سرق؟

- ثلاثون ألفاً.

- ماذا ألم تتعلموا بعد؟ أنت السبب.. احصدوا النتيجة. اذهب بنفسك إلى المصرف. أصعب عليك أو ليس لديك وقت؟ ما قتلنا إلا الكسل والاتكال على الغير.

- خالد كفى تأنيباً.. مثلى كثيرون.

- وسيكثرون.. نحن لا نتعلم أبداً، وإذا تعلمنا يكون الوقت قد فات.

ومرة أخرى لايفوت سعود المظفر أن يورد فى سياق الحوار سخرية من الموقف المتناقض، فإبراهيم يمد يده إلى هاتف داخلى ويطلب من مستر بيتر أن يحضر له أربعمائة وخمسين ريالاً.. كأنما لاعلاقة له بالسرقة التى وقعت ولابالحوار الذى دار بينه وبين خالد واستمرار الأوضاع على ماهى عليه.

فلما خرج خالد من مكتب إبراهيم تلقى دعوة سافرة من جينى للتعرف على تضاريس جسمه على حد تعبيرها. ويستجيب لها خالد، ذلك الثائر على الوافد الآسيوى، المقبل بنهم على الوافدة الأوربية، ويصف خالد حبه لابنة الجيران بأنه كان حبا بخوف، ولد ميتا لأنه محكوم عليه بالفشل والحرمان. وعندما سافر للدراسة أحب بصدق «لكن كانت من الأمم المختلفة، فلم يكن حباً صادقاً إذن»(٧٧)، وتنتهى الجلسة بين خالد وجينى كما سبق أن انتهت بينه وبين أم أحمد.

فإذا كان الفصل الثالث من الحكاية الثالثة، فإننا ندع وراءنا هذه الغراميات الحسية لنعود إلى الخيط البوليسى حيث يقوم خالد برحلة فى طائرة حوامة برفقة الطيار حمدان، بحثا عن المحاسب الأجنبى الهارب بالنقود عبر الحدود، وينتهى البحث بالعثور على المحاسب وقد لاقى حتفه فى بطن الوادى وإلى جانبه النقود المسروقة.

فإذا كان الفصل الأول من الحكاية الرابعة والأخيرة، فإننا نجد خالد يواصل مهنته البطولية: رد الحقوق المسلوبة إلى أصحابها وتحقيق العدالة وإحقاق الحق، لايعرف الفشل مرة واحدة، ولايعتريه لحظات ضعف إنسانى وهو ماضٍ يؤدى مهمته فى وضوح وتحمس. والحكاية تكرار فى الشكل

لماسبقها من حكايات، وإن اختلفت التفاصيل، كأننا أمام قصص سندباد العصر الحديث، عصر المال والاقتصاد والأزمات الاقتصادية ، وما تكشف عنه من نقاط الضعف في العلاقات الإنسانية. ونحن ندخل مع سعيد الوضاح مكتب خالد الباقر لنكتشف أن هذا الوافد الآسيوى يستخدم سكرتيرة آسيوية قاتمة البشرة طويلة الشعر تلف جسمها المترهل بـ(سارى) يظهر الجزء المترهل من بطنها. ورغم أنه وصف يبدو في ظاهره بريئاً واقعياً، إلا أنه مبطن كذلك بسخرية واضحة، غير أنها سخرية تنبع هذه المرة من صوت المؤلف وليس من صوت خالد الباقر. وفيما بعد سنجد أن خالد الباقر سيأمر بوبى (لاحظ الاسم) أحد موظفيه بالمكتب أن يصاحب سعيد الوضاح لتعرف مسكن خصمه عبيد المحروق ويصفه بقوله: «إنه يعرف البلد ربما أكثر منى..»[٧٨]، وكأنما المؤلف يسخر من بطله الذى يضبطه - ونضبطه معه - متلبساً بأنه يفعل شيئاً مخالفاً تماماً لما يحاول أن ينبهنا إليه طوال علاقاته السابقة مع عملائه، حتى ليشعر القارئ أن الوعى منفصل عن التنفيذ، وكأنما الوافد الآسيوى هو قدر المواطن الخليجى فى هذه الفترة من التاريخ، بغض النظر عن رضائه أو سخطه عن هذه الظاهرة.

ويطلب سعيد الوضاح مساعدة خالد الباقر فى استرداد مبالغ نقدية كان استدانها منه صديقه عبيد المحروق، كان كل منهما قد ضرب بالصداقة عرض الحائط كما يقولون: عبيد المحروق لايفى وسعيد الوضاح نفد صبره حتى ليصف صديقه (سابقًا) بأنه كذاب ومخادع وأنه بات خصمًا لدودًا «أريده أن يوضع فى الحبس حتى موعد المحاكمة مهما حصل من شفاعة له».

ويسأل خالد الباقر سعيد الوضاح عن عمله الآن، فيقول إنه تاجر بالجملة والمفرق (القطاعى)، وأنه لم يستطع تحمل معاملة رجال الجمارك له على الحدود فاستخدم «أحد الوافدين الذين يعرفون السر ويعملون ما لانقدر عليه، يقوم بالعمل بدلاً منى.. ماالعمل، يجب تقبّل ماصنعناه بأيدينا»[٧٩].

وفى الفصل الثانى من الحكاية الرابعة، نشهد محاكمة عبيد المحروق لنسمع الحكم عليه فى الفصل الثالث والأخير.

ولاينسى سعود المظفر أن يجمع فى خاتمة روايته شخصياته الثلاث من الجنسيات الثلاث معًا: خالد الباقر المواطن العمانى، وجينى الوافدة الأوروبية، التى قابلها فى صالة المغادرة بالمطار صدفة - وبتدبير لاشك فيه من المؤلف - ثم المضيفة البنغالية السمراء لتذكرنا بذلك الوافد الآسيوى الذى ظل من أول الرواية إلى آخرها كأنما هو شر لابد منه فى تلك المنطقة من العالم، وفى تلك الفترة من التاريخ.

لقد تعرضت رواية (رمال وجليد) لسعود المظفر لصراع الحضارات الثلاثى أيضًا، إلا أنه لم يكن هناك ذلك الاستقطاب الحاد الذى نلمسه فى روايتنا (١٩٨٦). فإذا كانت سيرة البنغالية فى رواية (رمال وجليد) هى التى ساعدت شيرين أو شارلوت الإنجليزية على تنفيذ خطتها التى أدت إلى مصرع زوجها العمانى عيسى، وحاولت أن تموه على المحكمة باتهام عمانى آخر بأنه هو القاتل، فإننا نجد، من ناحية أخرى، السائق الباكستانى عبد الجبار هو الذى يبرئ هذا العمانى وذلك فى حين كشف دور شيرين وسيرة فى مصرع عيسى بعد أن قدر له وحده أن يراقب هذ الدور ويرصده، وهذا التشابك والتعقد بين شخصيات (رمال وجليد) جعلها أكثر ثراء وخصوبة من روايتنا (١٩٨٦). ولعل هذا هو السبب الذى جعل الدكتور عبد الله الشحام فى المقدمة التى كتبها لروايتنا يشكو من تسطح أحداثها وضعف حبكتها.

إن غياب وجهة نظر الوافد الآسيوى ووضعهم جميعًا فى خانة واحدة سوداء بلا تنويعات أو ظلال فى المواقف والشخصيات، يجعلنا نتساءل: لو أن كاتبا أو روائيا أوربياً وقف الموقف نفسه من الوافد المسلم أو العربى: تركيًا أو مغربيًا، الذى يقوم بأعمال هامشية أيضًا فى بلده ولم يقدمه لنا من الداخل، أما كنا نتهمه بالتحيز والعنصرية؟ تلك هى نقطة الضعف فى روايتنا؛ لهذا بهت فيها صراع الحضارات، وتوارى العنصر الدرامى، وأصبح هناك اتهام يعلو ويتكرر دون أى دفاع من الجانب الآخر، بحيث تكاد تكون رواية أحادية الصوت، وهو ما لا نجده فى روايات أخرى تناولت موضوع الصراع بين الشرق الغرب فى تاريخنا الروائى مثل (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس أو (موسم الهجرة إلى الشمال)

للطيب صالح، حيث يقدم لنا المؤلف أبطاله من كلا الجانبين لنتعرفهم من الداخل، فيضفى العنصر الدرامى حيوية وتوازنًا على طرفى الصراع، ولهذا تذكرنا رواية (١٩٨٦) بالوجه المقابل لها فى قصص خليجية أخرى، وعلى سبيل المثال قصص أديب الإمارات عبد الحميد أحمد، على نحو مانقرأ فى قصته القصيرة «أشياء كوبيا الصغيرة»، حيث يلتقط القاص ذلك الوافد الهندوسى، مهموما بأشيائه الصغيرة وحساباته المضطربة بسبب الطفل الذى ولدته له زوجه بعيداً عنه فى وطنه، ولايستطيع أن يرسل للطفل وأمه هدية بسبب وضعه الهامشى [٨٠]. وبالمقارنة مع هذه الروايات والقصص القصيرة، بل مع رواية الكاتب نفسه (رمال وجليد) فإننا نفتقد فى روايته (١٩٨٦) جدل الأنا و الآخر، ولانسمع إلا صوت الأنا مضخمًا حينا، ساخطًا لاعنا حينًا ثانية، ومؤنبا ولائمًا نفسه حينًا ثالثة.

ونتيجة لذلك، اقترب الشكل الروائى بأكثر من طريقه - فى رواية (١٩٨٦) - من شكل الأدب الشعبى الذى كان سائداً فى المرحلة الشفاهية؛ ولهذا قلنا إن خالد الباقر يذكّرنا بالبطل الشعبى الذى لا يعرف ضعفًا ولا هزيمة ولا تطوراً، كما ذكّرنا تكرار الحكايات الأربع وتشابه حركاتها القصصية برحلات السندباد السبع، غير أن السندباد كان يخلق أزمته برحلته فى كل مرة ثم يعرف كيف ينجو منها بنفسه. أما خالد الباقر، فهو يحل أزمات الآخرين دون أن يتأزم هو مرة واحدة فى فترة يأكل الأخ فيها حق أخيه. ولهذا السبب نفسه، لم نتعرفه إلا من خلال لحظات الوعى والصحو فيما عدا مرة واحدة حيث ذكر لأم أحمد أنه حلم بها ذات مرة.

(٤)

ويحتل الوافدون مساحة كبيرة فى رواية (جبال من رجال الحجر)، وهم كما فى روايات سابقة لسعود المظفر، ينقسمون إلى وافدين من أوروبا ووافدين من آسيا. ويتأرجح موقف العمانى من وافدى الغرب ما بين الانبهار من ناحية والحذر - وربما العداء - من ناحية أخرى. يقول بطل الرواية حمود الجبلى لإحدى عشيقاته الأوربيات: «لا أظن سنصل إلى ما وصلتم إليه»، فترد عليه: من هنا نقطة الاختلاف، من هنا تأكيدنا بأننا دائمًا نتقدم، والآخرون خلفنا. ثم تتحدث عن قصة إصرارها على من تزوجت، فتقول: «طالما أنا راغبة فيجب أن أنفذ رغبتى، هم ربّونا على قوة (التعبير الأدق حرية) الاختيار ثم تحمل نتائج الاختيار» [٨١]. ولنقارن ذلك بزواج زيانة أخت حمود الجبلى حين يسألونها عن رأيها فيما أحضره خطيبها وابن عمها أحمد من هدايا، فتنظر إلى أمها «نظرات وجلة غامضة وترد قائلة الشور شور أمى» [٨٢]؛ أى الرأى رأى أمى. بينما نستمع إلى إحدى عشيقاته العمانيات وهى تقول له: «أعرف الأجنبيات المستوليات على كل شئ.. هن لا يفهمن روائحنا.. هن من الخارج لامعات أنتم تعرفوهن من الداخل.. نحن فى نظركم لانعرف شيئًا أو قل كل شئ عن الرجل والحياة». فيستدرك حمود الجبلى قائلاً: «لا، لا هن فقط أكثر حزمًا ومسئولية، أكثر نظامًا منكن ونظافة.. متعلمات منذ الصغر.. أنتن عُلمتن [والأفضل تعلمتن] كل شئ من الأمهات والجدات، لكنكن كسولات، كسولات قليلاً ومتهاونات» [٨٣] ونحن نستمع إلى توازن بين سلبيات وإيجابيات الطرفين فى مناقشة بين حمود الجبلى ومن تدعى مسز كوبر حين تقول: « لاحظت أنكم طيبون ورحيمون بكبار الأهل».

فأجاب حمود الجبلى مشككًا فى دوامٍ هذه الظاهرة فى ضوء ما يحدث من انقلاب فى القيم: «ترى إلى متى سيدوم».

فتتساءل مسز كوبر عما إذا كان «دينكم يقف وراء ذلك»، ثم تقف أمام ظاهرة تقول إنها لا توجد عندهم، وهى ظاهرة كبار السن ممن تجاوزوا التسعين لكن عقلهم ووعيهم كاملان، بينما أناس فى مثل هذه السن فى الغرب نجدهم فى المصحات هائمين لا يدركون شيئًا فيجيبها حمود الجبلى أن هذا التوقد الذهنى يرجع إلى العقيدة وخصوصًا الصلاة التى لا تتم إلا بقراءة من الكتاب الكريم، والناس الذين رأتهم لم يشربوا مسكراً.

فى مقابل هذه الميزة الروحية، نجد على الجانب الآخر حمود الجبلى يسأل مسز كوبر عن سر نجاح قومها، فترجعه إلى التربية فى مرحلة الطفولة:

نحن نحب الأطفال لكن التربية والعناية بهم تسبق الحب والحنان.. نحن نربى وأنتم تحبون، هناك فرق، تسهرونهم وتعطونهم لأناس يقبلونهم، أطفالكم لا ينامون كثيراً.. نقرأ لهم من أول عام.. الطفل ثروة.. أنتم تلدونهم ليموتوا أو للزينة والتباهى.. أنتم السبب فى إعاقة وتجهيل أجيالكم.. علاقة الآباء الجدد بالأبناء.. إعطاء الأب لابنه كل ما يرغب لأنه يرى فيه طفولته المحرومة من كل شئ.. فى هذه الحالة لا يعلمه أى شئ ولا يعلمه قيمة الأشياء.. الابن يظن رغد العيش الموجود كان أبوه يتمرغ فيه، وهو غير صحيح.

وفى ضوء هذه الخلفية، يعلو صوت النبوءة فى حديث مسز كوبر حين تقول: «ستكون بين الآباء والأبناء هوات سحيقة، كثيرون سيضيعون والسبب الآباء»[٨٤]

وإذا كان الحوار السابق مجرد مناقشة، فإن الحوار بين حمود الجبلى وچون يتحول إلى مشادة حين قال الأخير لحمود: «إنكم تفخرون بإرسال أبنائكم لجامعاتنا، وإنهم يعشقون عاداتنا لدرجة الممارسة، وإنكم مبهورون بنا.. لقد استطعنا أن نمسخ ونشوه كل حسن فيكم [هذا صوت المؤلف وليس صوت الأوروبى چون؟].. أصبح شبابكم تتفتح حياتهم ويبنون أحلامهم على صورنا»[٨٥]. فيرد عليه حمود بحدة قائلاً: «لم يخب ظننا فيكم، أنتم أبناء شهوات خفية، أبناء سِفَاح، أرجو ألا أراك ثانية»؛ وعندما قدم إليه چون يده رفض مصافحته. ويعلق راوى القصة ومؤلفها على نظرات چون أنها كانت وقتئذ «كحزم من أعماق حضارة شاهرة سيفها الطويل المصلوب»[٨٦].

وفى مناقشات أخرى نلمح الاعتراف بسلبيات المواطن الخليجى من ناحية، والموقف العدائى من الأجنبى من ناحية أخرى. فالشاعر خالد يعلن أنه: «أول ما فتحت الأبواب لعق الأغراب الشهد، لو كان فيهم خير لكان لبلدانهم، حلوا ووجدوا سكنًا وراحة للنسل». فيرد عليه الجبلى: «عجبًا خالد، الحق أننا كنا كالأطفال، أكنت تريد من طفل أن يبنى عمارة أو يشق طريقًا؟ هكذا كنا. أنت حتى الآن لم تضع لبنة فوق لبنة، ولم تشارك فى مد طريق، وأظنك لن تشارك. أنت تعرف أننا إليهم محتاجون»[٨٧].

وحين يتحدث الجبلى عن إحدى شركات النفط التى يديرها الأجانب عمن يعالجون فى مستشفاها، يرد عليه صديقه عبد الخالق أنهم يعالجون فيه أنفسهم: «هم يحبون كل شئ خاص بهم، لا مشاركة ولا اختلاط»، فيبدى الجبلى ملاحظة تأييداً لمحدثه: «لننظر إلى طريقهم النظيف.. طرقنا كلها ترابية»، فيكمل عبد الخالق استطراد الجبلى بأن الكهرباء والماء فى كل بيت من بيوتهم، لكنه ما يلبث أن يستدرك وقد تلبسته روح النبوءة والتفاؤل حين يقول: «لا تخف، سنكون خيراً منهم»[٨٨].

ثم ما تلبث نبرة العداء أن تعلو حين يتحدث الصديق الحميم حارث لحمود الجبلى عن سايمون أحد مساعدى حمود فينصحه: «لا تخف، سأساعدك على استغلاله، أنا أعرف هذه النماذج رأيتهم فى البلاد المجاورة. إنهم أخطبوط، لكننا سنكون عليهم سكاكين، لا ترهبه»[٨٩]. وفى نهاية الرواية، كشف محسن لصديقه الجبلى عن خيانة سايمون: «كنت خائفًا أن أقول لك عن سايمون، هو صديقك وشريكك لكنه يسلبك»[٩٠].

وإذا كان هذا هو الموقف من الوافد الأوروبى، يتراوح بين الاعتراف بالحاجة إليه حينًا، والخوف منه والعداء له حينًا آخر، فإن الموقف من الوافد الآسيوى أكثر انحيازاً ضده، مع الاعتراف بأن سلبية المواطنين هى التى تشجعهم أو تطمعهم فى ذلك، فنستمع إلى مثل هذه الحوارات المتناثرة فى أرجاء العمل الروائى:

هؤلاء البنغال فى كل بقعة، وصلوا إلى آخر الحدود.. الجمعة الماضية كنت فى البلد، حسبتهم أكثر منا.. أظن لولاهم لن تعتمر هذه البلاد.

- ربما لا..

- أصحابنا [أى أهل البلد] يحبون الكراسى الكبيرة، وفى الليل يشربون.. أراهنك، معظم تجار البلاد لا يعرفون عن التجارة أو المقاولات..

الاعتماد عليهم [أى على الآسيويين أو البنغال]، تفشت السرقات وبدأوا يزورون، ويوقعون إذن الصرف النقدى بدون معرفة المالك لأن كل شئ فى أيديهم، المالك يأتى آخر العصر ويقضى ساعة يتصل خلالها بالأصدقاء لتحديد سهرة أو أين سيسهر ومن من النساء سيحضرن[٩١].

- المقاول ظهر أنه تعبان، وكل اعتماده على مدير أعماله الآسيوى.

- أتظن المدير يتلاعب؟

- ولم لا؟ المقاول الأصلى أو المالك مشغول بنفسه وسهراته. أتعرف، علمت أن بعض مديرى الشركات الآسيويين يتفقون مع مومسات فى بلادهم وحين يذهب المالك إلى هناك تطوقه تلك المرأة بجناحيها وفتنتها.. يجعلونه [أى المالك] يسافر دائمًا بحجة العشق. والمدير يعمل هنا ما يريد، شئ غريب، وأصحابنا كأنهم لم يروا شيئًا.. الناس هنا غسلت أدمغتهم الآن.. يظنون الوافدين هم كل شئ وهم العارفون، وهم الصح فى كل شئ، تصور: شركات المقاولات هى التى تصمم الخرائط، وكل رجل يأتى تصميمًا جديدًا يحورون له التصميم الأصلى ويعطونه له.. الشخص هنا ليس له رأى لأنه لا يعرف والثمن الذى يدفع أضعاف ما يحتويه البيت من إسمنت وحديد[٩٢].

- صار لى أربعة أشهر هنا.. تجولت فى الأسواق والمعارض وأنا دراستى تجارة دولية.. لكن ما شاهدته وعرفته أنكم هنا قليلو التجربة فى التجارة، وحين بدأتم استعنتم بأقل الناس خبرة وأعدمهم معرفة بالحياة لمعاونتكم فى التجارة والمقاولات، هم الآسيويون، وتركتموهم يتصرفون كأن المال مالهم. هؤلاء المجلوبون يعملون ليل نهار، أنا شخصيًا لا أقدر مثلهم[٩٣].

وهكذا، نجد أن الصراع الثلاثى اختلط بالتفاعل فى رواية (رجال من جبال الحجر)، وقد أجاد سعود المظفر استغلال الحوار من ناحية لتجنب الانزلاق إلى التقريرية التى تغرى بها هذه القضية، وإبراز الجدل من ناحية أخرى بين سلبيات وإيجابيات الوافد، متخليًا بذلك عن نظرته المتحيزة الأحادية السابقة.

- جـ -

الخصوصية الثالثة التى تنعكس على الإبداع الروائى العُمانى وتميزه - ونتيجة أخرى من نتائج التحول الحضارى - هى فلول الغيبيات الخاصة بهذه المنطقة التى تصارع للبقاء فى مجتمع يفرض عليها تطوره أن تتوارى وتتراجع لتصبح مجرد فولكلور فى متحف التاريخ. ويتفاوت الإيمان أو التمرد على هذه الغيبيات بمدى أثر التطور الحضارى على الشخصيات وبيئتها. وهذا ما قدمه سعود المظفر أيضًا فى روايته (المعلم عبد الرزّاق).

وإذا كنا قد عثرنا على بذور لرواية (رمال وجليد) فى قصص سعود المظفر القصيرة السابقة على تأليفه روايته، فإننا بالمثل يمكننا أن نعثر على بذور روايته (المعلم عبد الرزّاق) فى قصصه القصيرة السابقة أيضًا. ففى نهاية المجموعة القصصية نفسها (وأشرقت الشمس) نجد قصة بعنوان «المعلم عبد الرزاق» أو «ليلة الشفق»، وهى القصة التى احتفظ بعنوانها نفسه عنوانًا لروايته الثانية. بل إنه احتفظ بالقصة القصيرة كما هى فى بداية روايته وجعلها أول أجزائها وأعطاها العنوان الثانى فى القصة القصيرة وهو «ليلة الشفق». معنى هذا أن القصة القصيرة «المعلم عبد الرزاق» لم تكن إلا مجرد فصل أول لرواية بالعنوان نفسه ظلت شخصياتها تلح على مؤلفها أن يكون أكثر معايشة لهم واقترابًا منهم ومتابعة لمصائرهم، وفى مقدمتهم راشد الذى أوقعه سوء الحظ فى يد ساحر أوهمنا أن راشدًا قد مات على نحو ما انتهت إليه قصتنا القصيرة - أو الجزء الأول من روايتنا - ونحن نواريه التراب مع المعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، غير أن راشدًا لم يكن قد مات، بل كما صرح فى نهاية الرواية:

أخذنى أناس ذوو بأس... وكانوا أحيانًا يضربوننى، كنت أعيش فى الكهوف والسيوح، كنا دائمًا نسير، نسير أيامًا كثيرة، نطلع جبالاً،

ننام تحت الشمس فى العراء، نأكل قليلاً،
ونشرب قليلاً، كنا دائماً جائعين ظامئين[٩٤].

لهذا أفلح راشد ـ بما تبقى من وميض الحياة ـ أن يدفع مؤلفه سعود بن سعد المظفر أن يواصل بناءه الروائى من أجل أن يستكشف ـ ونستكشف معه ـ هذه المنطقة الغامضة التى تقع فيما وراء الوعى الجمعى الإنسانى والتى تقدم بتفاصيلها خصوصية أخرى من خصوصيات الرواية العمانية استطاع سعود بن سعد المظفر أن يضع يده عليها ويقدمها لا لقرائه المحليين فحسب، بل على المستوى الإنسانى الأوسع أيضاً.

وبالإضافة إلى القصة القصيرة «المعلم عبد الرزاق» أو «ليلة الشفق»، فإننا نجد أن قضية السحر والسحرة تلح على سعود المظفر فى قصتين أخريين هما «نهاية جيل» التى نشرها للمرة الأولى فى صحيفة عمان عام ١٩٧٧. أما القصة الأخرى، فهى «حكاية من قريتى» التى كتبها عام ١٩٧٦. ونحن نكتشف أن بطل «نهاية جيل» قد تقدم خطوة أبعد من بطل «حكاية من قريتى» فى تلك المعركة الشرسة بين غيبيات بيئة لا يزال أفرادها يعيشون بعقلية القرون الوسطى، وعقلانية مواطن يعيش فى مجتمع القرن العشرين. لكن البطل، رغم تمرده الظاهرى على غيبيات مجتمعه، لا تزال تترسب فى أعماقه هذه الغيبيات نفسها، ففزع لتطاوله عليها، وما لبث أن أوقع على نفسه ما رآه يستحقه من عقاب وهو الموت انتحارا.

ونستطيع أن نقول إنه من عوامل نجاح سعود بن سعد المظفر وهو يلج هذا العالم الفانتازى فى روايته (المعلم عبد الرزاق) حصيلته واستيعابه للخلفية الشعبية العمانية بوجه خاص ـ وربما الخليجية بوجه عام ـ بالإضافة إلى تاريخه الأدبى.

وفى القصص الشعبى العمانى كثير من هذه القصص التى تعكس تصور شريحة اجتماعية معينة، شأنها فى ذلك شأن القصص الشعبى عند الشعوب الأخرى، لكن للقصص الشعبى هنا ـ وربما فى دول خليجية مجاورة ـ خصوصيتها [٩٥] وذلك على نحو ما سيتضح لنا فى رواية (المعلم عبد الرزاق).

وقد انعكس هذا التراث الشعبى الأدبى أحياناً، على نحو ما نقرأ فى تلك القصة الشعرية التى وقعت أحداثها عام ١١٠٤هـ/ ١٦٩٣م أيام حكم الإمام سيف بن سلطان قيد الأرض، وهى قصة منسوبة إلى شاعر مجهول أوردها المؤرخ العمانى المعروف نور الدين السالمى المتوفى فى عام ١٣٣٢هـ/ ١٩١٤م فى كتابه (تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان). وتروى قصة فتاة من نزوى كانت فى السادسة من عمرها حين بدا أنها ماتت ثم اكتشفوا بعد سنوات أنها لاتزال على قيد الحياة، وتعلل القصة ذلك أنها دفنت ولا يزال بها رمق من حياة ـ وربما كان سبب ذلك أن العمانيين من الشعوب التى ترى أن إكرام الميت سرعة دفن جثته – ثم ما لبث أن ردت الروح إليها.

ومر بها بعض البدو فحجبوها عندهم وجعلوها ترعى الأغنام برفقة فتاة منهم. حتى مر بها شخص كان يعرفها فأبلغ أهلها، فأخذوها إليهم. لكن كان هناك رأى آخر هو الذى يغلبه الشاعر راوى القصة؛ ذلك أنها كانت قد أصيبت بسحر. وهذا الرأى هو الذى دفع أهلها ليعودوا ويحفروا قبرها بعد دفنها فما وجدوها[٩٦]؛ يقول الشاعر المجهول:

ولكنهم من بعد ظنوا بأنهم
أصيبت بسحر قول أهل التجارب
فساروا لحفر القبر من بعد دفنها
فما وجدوها فيه يا ذا المآرب

وقرب ختام قصيدته يقول:

وعندى هو الحق المبين بأنه
هو السحر حقًا لا تشكوا أصاحبى
وقد صح عندى يركبون خوامعًا
ويخرج كل منهم فى السباسب
لهم زجل فى سعيهم وغماغم
ويرمون من عاداهم بالمصائب
وحدثنى منهم فتى غير كاذب
ببهلى صديق لا يزال مصاحبى

وقال الخبير السحر سحران عندنا

فسحر لذى ظلم وسحر الملاعب

و «الخوامع» هى الضباع لأنها تخمع أو تظلع: أى تمشى كأن بها عرجا. و«السباسب» هى المفازات أو الأرض المستوية البعيدة. أما «زجل» الجن فهو عزيفها، وهو أصوات خفيفة كانت تسمعها العرب فى المفاوز عند انهيار كثبان الرمال فيظنون أنها أصوات الجن، و«الغماغم» أو الهمهمات هى الكلام الذى لايبين. وقد أوردنا هذه الأبيات لأننا سنجد أن سعود بن سعد المظفر يطعم روايته بهذا التراث الشعبى لاسيما فى الجزء الأول منها حين تتحرك الشخصيات القروية التى لم تنل حظاً من العلم ولا رأت نور المدينة والمدنية.

وإذا كانت رواية (رمال وجليد) يتركز أبطالها حول قمة الهرم الاجتماعى التى برزت بعد بدء النهضة العمانية الحديثة، فإن رواية (المعلم عبد الرزاق) يتركز معظم أبطالها حول قاعدة هذا الهرم التى تنتمى اجتماعياً وفكرياً إلى ماقبل سنوات النهضة. لهذا، فإن البناء الفنى للرواية يقوم على أساس حركتين إحداهما تنتمى إلى الماضى المتخلف يمثلها الساحر هيكل وضحيته راشد وابنته زيانة وحفار القبور ثنيان والمعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، وحركة تنتمى إلى الحاضر على رأسها المهندس صالح فصديقه الملازم يعقوب والطبيب أحمد. ولكل من الحركتين صراعها الدرامى المستقل. هيكل يسحر راشد الذى شوهد معه فى السوق هزيلاً، مغبراً ممزق الثياب.. طويل الشعر واللحية، وكان هيكل يشترى قثاء أو برسيمًا، ثم أخذ حزمة ناولها لراشد الذى التهمها كأنه جائع.

وقد تأهب ثنيان والمعلم عبد الرزاق لرحلة بحثهما فى أرض المغاصيب بمصباحين يدويين وحرز يضعه المعلم عبد الرزاق حول رقبته ليخفيه عن السحرة الذين يشمون رائحة الإنس من بعيد، وبصفيره المتكرر استدعى ثنيان ضبعين ــ على نحو ما أشارت قصيدة الفتاة النزوية المسحورة ــ لكل منهما حلقة معدنية لامعة، هما عبدان لثنيان يملكهما وراثة، وقبل أن ينطلقا اشترط ثنيان على المعلم عبد الرزاق شرطاً شبيها بما يحدث فى القصص الشعبية وهو ألا يسأله عما يطلبه منه، بل يفعله دون اعتراض، ثم انطلق الضبعان فى سرعة كأنهما بساط الريح فى قصص (ألف ليلة وليلة): «أشجار السمر والغاف المنتشرة فى السهول تمر كلمح البصر. كل شئ قائم على الأرض يظهر كالملتصق بالذى يليه»[٩٧]. حتى إذا وصلا السيح شاهدا المغاصيب فى مجموعات. وأحيانًا متفرقين، كانوا لايتكلمون، لايلتفتون لأى شئ. أبصارهم زائغة، شعورهم طويلة مشبعة بالغبار. كانوا أحيانا مربوطين ثلاثة أو أربعة أو واحدا بنفسه فى مكان محدد. أجسامهم نحيلة، عظامهم بارزة، جلودهم مدببة كشوك الطلع الشيطانى، حفاة عراة، وكانوا يأكلون الأوراق الخضراء التى يحضرها لهم غاصبوهم. وقد ضبط سلوم فيما بعد ثنيان وهو يشترى من السوق طعام حيوانات بكميات تفوق مايحتاج إليه حماره. وهكذا، تتكامل أمامنا ــ وشيئا فشيئا ــ صورة هذا العالم الفانتازى الذى تمتد جذوره إلى المخيلة الشعبية، ويضيف عليها سعود بن سعد المظفر لمساته الفنية. مما يذكرنا بأوديسة الشاعر الإغريقى هوميرس التى من المرجح أنه كان ينشدها بين القرنين الحادى عشر والعاشر قبل الميلاد، حين حولت الساحرة كيريكيه أصحاب يوليس إلى خنازير ــ أثناء عودته من حروب طروادة إلى زوجته الجميلة بنيلوب فى جزيرة إيثاكا ــ وذلك بعد أن أطعمتهم طعاما مخلوطا بعقاقير تنسيهم وطنهم، وبعد أن ضربتهم بصولجانها. لكن تحولهم على هيئة خنازير لم يفقدهم هنا عقولهم الإنسانية. وتقول الملحمة إن يوليس كان فى ذلك الوقت على سفينة فذهب لإنقاذ رفقائه حين قابله الإله هرميس وأعطاه عشبا سحريا يحميه من الضرر (مثل الحرز فى روايتنا)، وبذلك لم تستطع الساحرة أن تنتصر عليه وتحوله عن هيئته الآدمية، وطلب هو بدوره أن تعيد رجاله إلى إنسانيتهم، فرضخت له.

وفى السفرة الرابعة من سفرات السندباد، نجد أنه ورفاقه الناجون من الغرق يجدون أنفسهم على جزيرة بها جماعة عراة ألقوا القبض عليهم وأحضروا لهم طعاما أذهب عقولهم حتى صاروا يأكلون مثل المجانين وتغيرت أحوالهم، بينما امتنع السندباد عن تناوله، كما أحضروا لهم دهن النارجيل فسقوهم منه ودهنوهم به، فلما شربوا ذلك الدهن زاغت أعينهم من وجوههم حتى صاروا مثل الإبل.

لكن عالم المغاصيب أو المسحورين يتميز بقوانينه الخاصة به التى تمتد جذورها إلى ما ابتدعته المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال مضافا إليها لمسات الفن. كاشتراط عدم السؤال عن شئ ووضع الحرز عند ولوج هذا العالم للوقاية من مخاطره، والمغاصيب أشبه بالسوائم التى لابد أن يرعاها غاصبوها وإلا ماتت ميتتها الثانية والأخيرة، ومن الممكن أن يرى الأهل طيف المغصوب حين ينزله مالكه البلاد. والمغاصيب يكونون فى أول أمرهم أصحاء ثم لايلبثون أن ييبسوا بعد ذلك شيئا فشيئا. والفصل فى هذا العالم بين الجنسين مستمر وانعكاس لما هو عالم الأحياء، فللمغصوبات مغارتهن الخاصة بهن، والمغاصيب غائبو العقول لايكادون يعون مماحولهم شيئا، فهم لا بالأحياء ولا بالأموات، أحضرهم ظلامهم إلى هذا العالم بما لديهم من قوى خاصة ـ ليس السلاح من بينها وإن كانت لها قوة السلاح ـ يستخدمونها ضد إخوانهم البشر انتقامًا منهم بسبب خلافات أو منازعات شخصية، ومن هنا تسميتهم بالظلاّم جمع الظالم.

وفى هذا العالم المسحور، استطاع المعلم عبد الرزاق وبرفقته حفار القبور ثنيان أن يلمحا الساحر هيكل وهو يجر راشداً بحبل فى رقبته. وعندما وصلا إلى مجموعة من المغاصيب أطلقه. وقد انتهى الجزء الثانى من روايتنا باستعانة المعلم عبد الرزاق بثنيان على قتل هيكل، حتى إذا مافرغا منه، انقلب المعلم عبد الرزاق على ثنيان ـ بالتعاون مع خادمه سلوم ـ ليخمد أنفاسه بدوره. وهكذا، أزاح الخير الشر من الطريق، لكن آثار الشر لاتزال ممثلة فى راشد الذى لايزال ضائعاً فى هذا العالم الهلامى. لهذا، كان لابد لرحلة البحث عنه أن تستمر بعد أن تتغير أدواتها.

ولهذا ففى الجزء الثالث من روايتنا تبدأ رحلة بحث من طرف آخر وبأدوات أخرى وفى مناخ مختلف كل الاختلاف، لايربط بينها وبين رحلة البحث الأولى إلا لقاؤهما فى نهاية العمل الروائى. فالمهندس صالح، مهندس طرق، يتعرض لأحداث غير مفهومة تتكرر فى روايتها كلمتا «فجأة» و«بغتة»، وأفعال المبنى للمجهول والمطاوعة، وتبدو له رؤى كأنها هذيان محموم. وهو يعمل فى إنجاز مشروع مد طريق العاصمة الداخلية. وقد قام بزيارات متعددة مع مدراء الشركة حتى وصل إلى المنطقة الأكثر وعورة وصلابة.. منطقة السيح الأحمر. لكن يبدو أن مهمة المهندس صالح لم تكن تقتصر على نسف الجبال وشق الأودية الصخرية، بل على نسف جبال صاغتها المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال من العزلة والبساطة، وهو يدرك خطورة ماهو مقبل عليه، لهذا يعلن قائلاً فى وضوح: «التغيير سيعصف بنا ياصديقى، سيهزنا هزاً.. يجب أن نستعد له فى كل وقت بحذر» (٩٨).

وحين استرخى فى مكتبه وأغمض عينيه لحظة زاره فى الحلم رجل عجوز يعترض على شق طريق السيح الأحمر، ويدور حوار ينكشف فيه طرفا الصراع الدرامى فى روايتنا:

ـ هو سيحنا وحدنا أبًا عن أب، وجداً عن جد. لانريد الطريق..دنس الأغراب الأجانب أرضنا، أخذوا يبولون فى كل مكان فيه يكونون، لانقبل أحداً يصدعنا ليل نهار، يبهروننا بأنوارهم الكاشفة...لانوافق...سوف (٩٩).

ـ سيغير الطريق حياة الناس ..تريدون جعل كل شئ كما هو .. الوقت تغير...لن نسمح لكم بإرجاعنا إلى الوراء.. سنشق الطريق وسط السيح الأحمر. سنشق طرقًا كثيرة وسط سيوح كثيرة، قريبة أو نائية. نحن هنا (١٠٠).

وفى أحد الأيام، وقبل الغروب المتلبدة سماؤه، استقل المهندس صالح وصديقه الملازم يعقوب السيارة الجيب ـ بدلاً من ضبعى ثنيان والمعلم عبد الرزاق ـ حتى وصلا إلى المعسكر بالسيح الأحمر حيث تناولا طعام العشاء فى مطعم المعسكر. بعدها، قاما بجولة حول المعسكر خلف الجبال القريبة، فالليلة مقمرة ومع كل منهما مصباح. ولجا مغارة واسعة عميقة بها فتحة علوية ذات حزمة ضوئية هبطت منها أجسام نحيفة شبه سوداء متتابعة..كانوا شعث الرؤوس، لحاهم طويلة، عيونهم بارزة، أبدانهم بيضاء نحيلة، وجوههم نافرة العظام. يرتدون خرقًا بالية تستر أقبالهم وأدبارهم. نظرتهم زائغة، حركاتهم سريعة، أقدامهم كأنها قطع الحجارة، بغتة هبطت من الفتحة، قذفا أغصانا كثيرة من شجر السدر الأخضر المملوء بالخظمظام، انقضوا عليها، تخاطفوها، انتحى كل واحد مكاناً فى محيط الدائرة الضوئية. أخذوا

يلتهمون الخظمظام وأوراق السدر كالبهائم الجائعة. بغتة انتشرت رائحة لحم محروق. عتمت دائرة الضوء.. سقطت أشياء سوداء تراكضوا نحوها. تخاطفوها أخذوا ينهشون ما التقطوا كالسباع البرية الشرسة الجائعة. تقاذفت العظام المسحولة لحماً. تجمعوا كالطوق ثانية. ماكادوا يهجعون مع نفوسهم السريعة الحركة، إذ سمع صفير ثلاثى طويل. تدافعوا كأنهم منهورون.

وعندما عاد المهندس صالح والملازم يعقوب إلى منزل صالح بالمعسكر أطفأ أنواره ورفعا طرف ستارة النافذة المطلة على خزان الماء حيث صنابير المياه تقطر ليشهدا المغاصيب مرة أخرى وهم يتمرغون كالحمير على الأرض الرطبة ويبللون أياديهم ويمصونها. وقد أثارت هذه المشاهد حماس المهندس صالح فأعلن أنه يجب إنقاذ المغاصيب من مغتصبيهم. وفى ختام حديثه طلب من الملازم يعقوب مساعدته.

ويبدو أن الظُلام أو الغاصبين حاولوا أن يخيفوا المهندس صالح فقتلوا أو اغتصبوا مراسله عبد الله حين كان عائداً إلى البيت كأن شيئًا حمله عاليًا وهوى به أرضًا، وهى الطريقة نفسها التى مات بها راشد بطل قصة «حكاية من قريتى» وعروس خالد بطل قصة «نهاية جيل» وراشد والد زيانة فى روايتنا. لكن هذا التهديد لم يفت فى عضد المهندس صالح لأن علمه كان يحصّنه. ومع ذلك، فقد كان يرى المغاصيب فى أحلامه. رأى مراسله عبد الله يطالبه بإنقاذه: «نحن لم نمت..أجسامنا شفافة، أمعاؤنا لاتهضم إلاأوراق الشجر.. الوديان والصحارى. مسكننا مأوانا فى كل الفصول» (١٠١).

كما شاهد فى رؤية أخرى نساء مغصوبات . فالمهندس صالح ابن بيئته تترسب فى طبقاته الجيولوجية موروثاتها الشعبية التى تشربها فى طفولته وتتراءى له فى أحلامه وكوابيسه. لكنه فى صحوة متسلح بعلمه. وهكذا، فإننا بتحركنا داخل مستويات الشعور للمهندس صالح متنقلين بين أحلامه ويقظته تتكامل أمامنا أبعاد شخصيته بجذورها الممتدة فى أعماق بيئته بموروثاتها الشعبية، وقمتها المشرئبة نحو علم يقيه مما فى هذه الموروثات من سلبيات.

وهكذا، ما إن هجم المغاصيب ذات ليلة على صنابير المياه حتى أحاط بهم رجال الأمن المختبئون وهم يتحركون ببطء دائرى ويمسكون بشبكة بلاستيكة متينة الحبال، وكانت الحصيلة خمسة من بينهم راشد، اصطحبوهم إلى المستشفى ليكونوا فى رعاية الطبيب أحمد. غير أن العودة إلى الحياة الطبيعية كانت أمراً مستحيلاً سواء من جانب المغاصيب أو أهلهم. لهذا مات أولاً ثلاثة منهم وتكلم رابع كلمات متفرقات: «زيانة.. جوخة... المعلم عبد الرزاق». هنا تلاقت خيوط حركتى البناء الفنى: التقى المهندس صالح والملازم يعقوب ـ وهما بصحبة راشد ـ بالمعلم عبد الرزاق وخادمه سلوم، وبإرشاد المعلم عبد الرزاق وصلوا إلى حيث تعيش زيانة، لكن زيانة لم تقبل أن تصدق أن أباها لايزال حيًا فأعلنت أنه مات منذ سنين، ودارت بسرعة مهرولة إلى الكرجين موصدة بابه القديم عليها. بعد هذه الصدمة كان من السهل ومن الطبيعى أن نتنبأ بمصير راشد عندما قام الطبيب أحمد بإبلاغ المهندس صالح بموته. وعندما أبلغوا ابنته زيانة بالنبأ صدقتهم هذه المرة وبكته للمرة الثانية فى حياتها.

وهكذا، فإذا كان تخلف راشد هو الذى يتيح الفرصة لأمثال هيكل أن يمارس عليه سحره فيحوله إلى كائن لا هو بالحى ولا هو بالميت، فإن تعلم صالح هو الذى يحول دون أن يمسه ظالم [وهنا معناها ساح] بسوء.

ونحن نتساءل فى نهاية الرواية: هل فشلت محاولة المهندس صالح؟ يمكن القول إنها فشلت على المستوى الفردى عندما انتهت بموت راشد بدلاً من إعادته إلى حياته الطبيعية السابقة مع أهله، لكنه من المؤكد أنها نجحت على المستوى الجماعى؛ لأن المهندس صالح استطاع أن يشق طريق السيح الأحمر بالرغم مما لاقاه من عقبات، وشق طريق معناه تغيير البيئة، وبالتالى تغيير العقليات، وذلك بالقضاء على عزلة أماكن كانت تتيح ـ فى اعتقاد بعض العامة ـ المجال لممارسة من يسمونهم بالظلام أو السحرة لشرورهم على إخوانهم فى البشرية، فشق طريق فى الصخور، يتبعه بالضرورة شق طريق فى العقول والصدور (١٠٢).

ونلاحظ أن هذه النهاية شبيهة بنهاية رواية (الشراع الكبير) لعبد الله الطائي؛ أعنى موت الفرد ونجاح الجماعة، بل موته فى سبيل الجماعة. فالحب الذى ينشأ بين الفتاة الهندية تشاندرا أو شريفة بعد اعتناقها الإسلام والقائد العمانى محمد لم ينته بالهناء والصبيان والبنات، بل إن شريفة لقيت مصرعها وهى تعمل ممرضة فى الجيش العمانى أثناء المعارك التى دارت بين العمانيين والغزاة البرتغاليين. لكن هذه النهاية المأساوية على المستوى الفردى يقابلها نجاح العمانيين فى طرد الغزاة على المستوى الجماعى، وبين المأساة على المستوى الفردى والنجاح على المستوى الجماعى يتم خلق توازن فى البناء الروائى يحقق قانون الطبيعة، يموت الفرد وتستمر الجماعة.

وهكذا، يمكن القول إن الرواية العمانية ولدت أنضج وأفضل كمًا وكيفًا بالمقارنة بدول أخرى فى ظروف مشابهة، على عكس ماحدث مع القصة القصيرة التى كان إبداعها أنضج كيفًا وأكثر كمًا فى دول أخرى كدولة الإمارات العربية المتحدة على سبيل المثال، كما استطاعت أن تضع يدها وهى فى أولى مراحلها على خصوصيات يتميز بها المجتمع العمانى - وربما الخليجى - بحكم قفزته الحضارية، وموقعه الجغرافى حينا، ومأثوره الشعبى حينًا آخر، مما أضفى عليها نكهة تميزت وتفردت بها.

هوامش:

(١) عبد الحميد أحمد، **توصيفات عامة حول القصة والرواية فى دولة الإمارات**، ندوة الأدب فى الخليج العربى من ١٠ - ١٤ يناير ١٩٨٨، أبو ظبى.

(٢) سعود المظفر، **رجال من جبال الحجر**، ١٩٩٥، ص ٥٨٨.

(٣) نفسه ،ص ١٢.

(٤) نفسه، ص ٢٣.

(٥) نفسه ، ص٢٥.

(٦) سعود المظفر، **إنها تمطر فى أبريل**، مسقط، ١٩٩٧، ص٢٠.

(٧) **رجال من جبال الحجر**، ص ٥٩ .

(٨) نفسه، ص٦٣.

(٩) نفسه ، ص ٨٣.

(١٠) نفسه ، ص ١٢٥.

(١١) نفسه، ص ١٤٥.

(١٢) نفسه ،ص ١٤٧.

(١٣) نفسه، ص١٤٠.

(١٤) نفسه ، ص١٩٣.

(١٥) نفسه، ص٢١٣.

(١٦) نفسه، ص ٤٨٤.

(١٧) نفسه ، ص ٥٦٤.

(١٨) نفسه ، ص ٤٤٩.

(١٩) نفسه ، ص ٤١٩.

(٢٠) نفسه ، ص ١١٠.

(٢١) نفسه ، ص ص ١٠٠ - ١١١.

(٢٢) نفسه، ص ١٩٥.

(٢٣) نفسه ،ص٢٩٣.

(٢٤) نفسه، ص٦٦.

(٢٥) نفسه ، ص٨٦.

(٢٦) نفسه، ص٥٥٨.

(٢٧) نفسه، ص ٥٨٥.

(٢٨) نفسه ، ص ١٨٢.

(٢٩) نفسه ، ص ٢٢٤.

(٣٠) نفسه ، ص ص٢٥٨ ـ ٢٥٩.

(٣١) نفسه ، ص ٢٧٧.

(٣٢) نفسه، ص ٤٥٤.

(٣٣) نفسه ،ص ٥٠١.

(٣٤) نفسه، ص٥٣٢.

(٣٥) نفسه ، ص٥٥١.

(٣٦) نفسه، ص٥.

(٣٧) نفسه، ص ١١١.

(٣٨) نفسه ، ص ٢١٥.

(٣٩) نفسه ، ص ٣٧٠.

(٤٠) نفسه ، ص ٣٥٩.

(٤١) نفسه ، ص ٣٦٥.

(٤٢) نفسه، ص ٣٨٢.

(٤٣) نفسه ،ص٤٥٨.

(٤٤) نفسه، ص٥٠٠.

(٤٥) نفسه ، ص٤٢٢.

(٤٦) نفسه، ص١٦٤.

(٤٧) نفسه، ص ٢٢٥.

(٤٨) نفسه ، ص ٣٩٨.

(٤٩) نفسه ، ص ٥٨٦.

(٥٠) نفسه ، ص ٩٧.

(٥١) نفسه، ص ١١٧.

(٥٢) نفسه ،ص ١٦٤.

(٥٣) نفسه، ص١٧٧، ٢١٢، ٢٥٠.

(٥٤) نفسه ، ص٢٣٦.

(٥٥) نفسه، ص٦٠٢.

(٥٦) نفسه، ص٥٨٣.

(٥٧) عبد الله محمد الطائي، **الشراع الكبير**، سلطنة عمان، روى، ١٩٨١ ،ص ٥٦.

(٥٨)المرجع السابق ، ص ٢.

(٥٩) سعود بن المظفر، **رمال وجليد**، مسقط، مطبعة الألوان، ص ٧١ .

(٦٠) السيدة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان، **مذكرات أميرة عربية**، ترجمة عبد المجيد حسيب القيسي ، سلطنة عمان، وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٣، ص ٢١٩، ٢٢٠.

(٦١) المرجع نفسه ، ص ١٢٨.

(٦٢) سعود بن سعد المظفر، **رمال وجليد**، ص ١٣٥.

(٦٣)سيف بن سعيد السعدي، **جراح السنين**، المطابع العالمية، روى، سلطنة عمان، ١٩٨٨، ص ص ٨٤ ـ٨٥.

(٦٤) بدرية الشحي، ثلوج وربيع، مجلة **النهضة**، مسقط، العدد ٣٥٣، ٣ سبتمبر ١٩٨٧، ص٣٤.

(٦٥)سعود بن سعد المظفر، ١٩٨٦، **خدمات الإعلان السريع**، ١٩٩٣ ،ص ١٦.

(٦٦) نفسه، ص ص١٧ ـ ١٨.

(٦٧) نفسه، ص ٢٠.

(٦٨) نفسه ، ص ص ٢٠ ـ ٢١.

(٦٩) نفسه ، ص ٢٧.

(٧٠) نفسه ، ص ١٤.

(٧١) نفسه ، ص ص٥٥ ـ ٥٨.

(٧٢) نفسه، ص ٤٨.

(٧٣) نفسه ،ص ٧١.

(٧٤) نفسه، ص٧٤.

(٧٥) نفسه ، ص ٩٦.

(٧٦) نفسه، ص ١٠١.

(٧٧) نفسه، ص ١٢٢.

(٧٨) نفسه، ص ١٥٠.

(٧٩) نفسه ، ص ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

(٨٠) عبد الحميد أحمد، **البيداء**، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ١١.

(٨١) رجال من جبال الحجر، صفحات ٢٣٢و ٢٣٥.

(٨٢) المرجع السابق، ص٤٦٧.

(٨٣) نفسه، ص٢٤٠.

(٨٤) نفسه، صفحات ٤٧٧ ـ ٤٧٨ .

(٨٥) نفسه، ص٤٨٧ .

(٨٦) نفسه، ص٤٨٨ .

(٨٧) نفسه، ص٥٨٩.

(٨٨) نفسه، صفحات ٥٣ ـ ٥٤ .

(٨٩) نفسه، ص٨٥.

(٩٠) نفسه، ص٥٦٨.

(٩١) نفسه، ص١٧٥.

(٩٢) نفسه، صفحات ١٨١ ـ ١٨٢ .

(٩٣) نفسه، ص٣٤٥

(٩٤) سعود بن سعد المظفر، **المعلم عبدالرزاق**، مطابع النهضة، سلطنة عمان ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠، ص١٦١.

(٩٥) انظر على سبيل المثال: يوسف الشاروني، **قصص من التراث العمانى**، مسقط، سلطنة عمان، وكالة مجان، ١٩٨٧، قصة العروس المسحورة، صفحات ٨١ ـ ٨٢ .

(٩٦) نور الدين السالمى، **تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان**، سلطنة عمان، وزارة التراث القومى والثقافة، ١٩٨١، جـ٢، صفحات ١٠٤ ـ ١٠٨ .

(٩٧) سعود بن سعد المظفر، **المعلم عبد الرزاق**، ص٦٢ .

(٩٨) نفسه، ص٩١.

(٩٩) نفسه، ص٩٤.

(١٠٠) انفسه، ص٩٥.

(١٠١) نفسه، ص١٢٠.

(١٠٢) يوسف الشاروني، **فى الأدب العمانى الحديث**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ، ١٩٩٠، ص١١٥ .



ملامح من أدب السيرة الذاتية في تونس

حسونة المصباحي*

يجمع مؤرخو الأدب على أن فن السيرة الذاتية ولد ونما فى أوروبا، وفى أحضان الثقافة الغربية بصفة عامة. وقد عبّر الإنجليزى إداورد ستيوارت باتاس (E. Stuart Bates) عن هذا الحال قائلا:

> إذا ما غضضنا الطرف عن بعض الحالات الشاذة فى هذا الصقع أو ذاك، قلنا إن السيرة الذاتية إنما ظهرت أساسا فى أوروبا الغربية، وهى منطقة تأثيرها، وشأنها فى ذلك شأن مرض الزّهرى.

وحسب قاموس «لاروس» (Larousse) الفرنسى، يرتبط ظهور هذا الفن الذى يصفه بـ«الغربى والحديث أساسا» بالحضارات المسيحية، وصعود الفردانية، وبالوعى بالتاريخية فى أوروبا منذ عصر النهضة، وأيضا بانتشار الكتاب ومحو الأمية. وإذا ما نحن تأملنا الثقافة العربية فى مختلف أطوارها فإننا نتبين دون بذل عناء كبير أن النماذج التى يمكن أن تحيل إلى هذا الفن، فن السيرة الذاتية، نادرة ندرة الماء فى صحراء الربع الخالى. ففى القديم مثلا، كان جلّ الشعراء والأدباء يمتنعون عن الخوض فى أى شئ يتصل بحياتهم الشخصية موكلين الأمر لمؤرخى الأدب. فإذا ما اضطروا إلى كسر طوق الامتناع هذا، اكتفوا بالإشارة واللمح الخفيف. حتى أولئك الذين تغنوا بأناهم حد الإفراط أحيانا، مثل أبى الطيب المتنبى، وأبى نواس، لم يتركوا لنا ما يشفى الغليل فى هذا الغرض. وما شذ عن هذه القاعدة إلا نفر قليل. ففى كتابه الشهير (المنقذ من الضلال)، حاول أبو حامد الغزالى أن يرسم لنا صورة عن ذاته، وهو أمر غريب فى عصره وفى العصور السابقة له، وحتى إن كان الهم الأساسى للغزالى من وراء كل هذا لم يتعد الإبلاغ عن التأثيرات المعرفية والروحية التى قادته من «ظلام الشك إلى نور

* قاص وناقد تونسى.

اليقين»، فإنه يمكن اعتبار (المنقذ من الضلال) نموذجا قريبا من فن السيرة الذاتية. وفى كتاب (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا) روى صاحب «المقدمة» أطوار حياته منذ نشأته فى تونس، وحتى السنوات الأخيرة من حياته لما تولى القضاء فى مصر للمرة الخامسة، واصفا بدقة متناهية أحواله وأحوال عصره المتقلب، راسما صوراً لعلماء وقضاة وملوك وأمراء، ناقلا أحداثا وقعت فى البلدان والمدن التى عاش فيها مثل تونس وفاس والأندلس ومصر ودمشق فكان كتابه الآنف الذكر شهادة نادرة عنه وعن عصره.

لذا يمكن إدراجه ضمن أكثر الآثار التى خلفها العرب القدماء تلاؤما وانسجاما مع مقتضيات فن السيرة الذاتية، وكذا كان الحال مع ابن بطوطة الذى كاد فى رحلته العجيبة التى رواها بضمير المتكلم، بالرغم من أنه كان قد أملاها على آخر، أن يستوفى شروط السيرة الذاتية بمفهومها الغربى الحديث.

فى النصف الأول من هذا القرن، بدأ فن السيرة يعرف نوعا من التطور والانتشار فى العالم العربى، غير أنه ظل مع ذلك فنا منبوذا، مرتابا فى أمره. وكان أولئك الذين درسوا فى جامعات الغرب، وتأثروا بالثقافة الغربية، إن بطريقة مباشرة أو بصفة غير مباشرة، أوّل من تجاسروا على طرق باب هذا الفن. فقد كتب طه حسين كتاب (الأيام) بعد أن قرأ (اعترافات) جان چاك روسو (J. J. Rousseau) و(ذكريات ما وراء القبر) لشاتو بريان (Chateaubriand) و(لو أن البذرة لم تمت) لأندريه جيد (André Gide) و(ذكريات الطفولة والشباب) لإرنست رنان (E. Renan) وآثاراً أخرى من هذا القبيل. وكذا كان الحال مع عباس محمود العقاد ولطفى السيد وسلامة موسى ويحيى حقى وميخائيل نعيمة وبعض الآخرين، غير أن أىّ واحد من هؤلاء لم يتحقق له لا النجاح ولا الشهرة اللذان تحققا لطه حسين بعد صدور كتاب (الأيام) ربما لأن هذا الأخير كان أكثر منهم صدقا وانسجاما مع فن السيرة الذاتية، خصوصا فى الجزء الأول من كتابه المذكور.

فى النصف الثانى من هذا القرن، ازداد فن السيرة فى العالم العربى توسعا وتطورا وتأثيرا، لكن دون أن يتمكن من الارتقاء إلى المستوى الذى بلغه فى الغرب. مع ذلك، ظهرت فى هذا المجال بعض التجارب التى أثبت أصحابها من خلالها تميزًا لافتا، وقدرة فنية عالية، وجرأة لم يسبق لها مثيل. ولعل (الخبز الحافى) للمغربى «محمد شكرى» و(تلك الرائحة) للمصرى صنع الله إبراهيم و(بيضة النعامة) للمصرى الآخر رؤوف مسعد، هى أنصع مثال على ما ذكرنا.

لم يشذ الأدب التونسى خلال هذا القرن عن المناخ العام الذى طبع الثقافة العربية فى جميع تعابيرها الفنية والأدبية، ولم يشهد فى مجال السيرة الذاتية ما يمكن أن يشد الاهتمام، أو يجذب الانتباه. وكان أبو القاسم الشابى (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤) الذى يعتبر رائد التجديد الشعرى فى تونس مطلع هذا القرن، هو أول من تجرأ على الخروج على الأنماط الأدبية الرائجة فى عصره، فكتب ما سماه هو نفسه بـ (يوميات). وبالرغم من أن الشابى لم يكن يجيد لا الفرنسية ولا أية لغة أجنبية، فإنه كان شديد الحرص على الاطلاع على الآثار الغربية فى مجال الأدب عامة، والشعر خاصة. وكان صديقه محمد الحليوى مطلعا اطلاعا جيّدا على الأدب الفرنسى، فكان يساعده على الإلمام بمحتوى هذه الآثار، بل كان يترجم له أحيانا قصائد لشعراء فرنسيين من القرن التاسع عشر تحديدا مثل لامرتين وفيكتور هوجو وألفريد دى موسيه.

ومن المؤكد أن اختياره كتابة (يوميات) جاء نتيجة التأثيرات التى حدثت له عقب اكتشافه نماذج معينة فى الأدب الغربى والتى لابد أن «اليوميات» كانت من ضمنها.

كان الشابى فى الواحدة والعشرين من عمره لما شرع فى كتابة هذه اليوميات. وكان مرض القلب الذى ألم به وهو على عتبة المراهقة قد اشتد عليه حتى بات يائسا، متعبا، مثقلا بالهموم والأوجاع. وبالرغم من أن الفترة التى استغرقتها كتابة هذه اليوميات كانت قصيرة إلى أقصى حد (من ١ جانفى / يناير إلى ٦ فبراير/ شباط ١٩٣٠) فإننا نعثر فيها على تفاصيل رائعة عن حياة الشاعر كما أنها كانت بمثابة رصد دقيق للأوضاع الثقافية والسياسية والاجتماعية فى تونس مطلع الثلاثينيات. وقد ظهر بعد موت الشابى

العديد من المحاولات التى اهتم فيها أصحابها بحياته الشخصية، غير أنى لا أعتقد أن أى واحدة من هذه المحاولات يمكن أن تكون أصدق وأبلغ من تلك اليوميات التى كتبها هو على مدى أسابيع قليلة وهو على أتم اليقين بأنه ذاهب إلى حتفه بأقصى السرعة.

التجربة الحداثية الثانية فى الأدب التونسى بدأت مع «جماعة تحت السور». و«تحت السور» هذا كان مقهى شعبيا فى مربض «باب سويقة» العتيق، ظل خلال الفترة الفاصلة بين عام ١٩٢٩، وعام ١٩٤٣، المكان المفضل لجماعة من الأدباء والشعراء والفنانين البوهيميين الذين تمردوا على العادات والتقاليد، وأشهروا الحرب على جامع الزيتونة، وعلى شيوخه المحافظين المتزمتين، وسخروا من كل شئ حتى من أنفسهم. وبالرغم من أن جلهم كانوا من العصاميين، فإنهم تمكنوا من اكتساب ثقافة أدبية عالية، ومن الإلمام بالتجارب الحداثية فى الأدب الغربى وذلك من خلال اللغة الفرنسية التى كانوا يتقنونها.

إن روح التمرد عادة ما تسلح صاحبها بذلك الحس بفردانيته. وهذا ما حدث من جماعة «تحت السور» الذين أفلحوا بفضل روح التمرد التى تسكنهم من التصدى لقيم مجتمع يغلب عليه الإجماع، وتتحكم فيه العقلية القبلية القديمة. غير أن الثمن الذى دفعوه مقابل هذا التصدى كان باهظا جدا. فقد قضوا جميعهم وهم فى سن مبكرة بسبب الأمراض الخطيرة التى ابتلوا بها جراء الحياة البوهيمية العابثة التى كانوا يعيشونها. أما محمد العريبى الذى كان أكثرهم ثقافة، وأوسعهم اطلاعاً،خصوصا على الأدب الغربى، والذى كان يحفظ قصائد بودلير عن ظهر قلب فقد انتحر فى باريس ليلة عيد الميلاد عام ١٩٤٦.

لقد كان من الممكن أن تشكل الحياة الجنونية الصاخبة التى عاشها هؤلاء الجماعة موضوعا مثيرا لسيرة ذاتية روائية، غير أن أحداً منهم لم يتكفل بذلك. والإنتاج الذى تركوه لا يكاد يفى بالحاجة، ولا يعكس بصورة وافية مغامراتهم، واكتشافاتهم، ومعاركهم، وأحلامهم، وأمانيهم.

ومع ذلك، نعثر لدى على الدوعاجى، الذى كان ألمعهم وأشدهم سخرية وفطنة، على ما يمكن أن يخفف عنا وطأة الخيبة.

وإلى جانب عدد لا بأس به من الأغانى والأزجال والمقالات الساخرة، ترك على الدوعاجى (١٩٠٩ ـ ١٩٤٩) مجموعة قصصية صدرت بعد وفاته بسنواته طويلة تحت عنوان (سهرت منه الليالى)، وكتابا صغيرا صدر عقب وفاته أيضا تحت عنوان (جولة بين حانات البحر المتوسط) وفيه وصف رحلة قام بها على ظهر باخرة إلى بعض المدن المتوسطية مثل نيس ومرسيليا ونابولى وأثينا وإسطنبول.

ليس كتاب (جولة بين حانات البحر المتوسط) سيرة ذاتية بالمفهوم الشائع، المتعارف عليه، وإنما هو يكشف إلمام صاحبه بهذا الفن، ومهارته فى استعمال أدواته وأساليبه. ولعل مطلع الكتاب كاف وحده للتدليل على ذلك، حيث يقول على الدوعاجى:

لا أعرف من أين يجب ابتداء الحديث.. بالضبط، وكل ما أعرفه هو أنى عزمت على كتابة هذه الرحلة التى قمنا بها فى صيف ١٩٣٣. بعد العزم أخذت اليوم فى التنفيذ. ولا يكون تنفيذ الأفكار بنفس السهولة التى يعقد بها العزم. وكل العسر متأت من أنى لم أتعود تنظيم أعمالى. ولست منظما فى أفكارى نفسها، فأنا فوضوى منذ خلقت. فقد كان يلذ لى منذ الطفولة أن أبدأ طعامى بالفواكه إذا كانت هناك فواكه على المائدة. ومازلت إلى اليوم أطالع القصيدة مبتديا من خاتمتها بل من إمضاء صاحبها أسفلها. وهذا بلا شك نقص فىّ أعترف به ولكنى لا أود تغييره، بحال، إنما المهم هنا هو عرض صور صادقة لا مبالغة فيها ولا خيال. وعلى ذكر صدق الرواية أعترف أنى سوف لا أحدثكم هنا بما اعتدتموه فى كتب الرحلات من ذكر عجائب المتاحف ونتائج المعامل وأعماق البحار وعجائب الطبيعة وشواهق الجبال وأعماق الكهوف... لأنى سأغفل ذكر كل

ذلك، فأنا أشعر أنى لو عمدت لوصف شئ منه لخلطت فيما أكتبه ما رأيته بما طالعته عن هذه «العجائب» قبل رؤيتها فتأتى رحلة صادقة الكذب وذلك ما أخشى الوقوع فيه. وكذلك سوف لا أصف الشوارع والميادين والحدائق والعمارات. فهى متشابهة فى كل مكان وربما لا أحسن وصفها بقلمى هذا وإن كنت أقدر أن بعض القراء ربما يجد فائدة فى ذلك. ومع ذلك فنفس هذا يجعلنى أتحاشى ذكرها لأن رحلتى إنما كانت للتسلية ولا أطمع من وراء تدوينها إلا تسلية القراء. أما من رام غير ذلك من الفوائد الجمة والحوادث المهمة فأنا أنصح جنابه بمطالعة الجرائد اليومية وشبهها فإن فيها من تقارير جمعية الأمم ما يجعله فيلسوفا مثل نيتشه فى أقل من أربع وعشرين ساعة، أما اختيارى للعنوان: «جولة بين حانات البحر المتوسط» فهو لتقرير حقيقة ما قمنا به فى جولتنا على موانئ هذا البحر الزاهر فإننا لم نر من هذه الموانئ إلا حاناتها ومقاهيها، ولا أحسب الحديث عنها يسئم أحدا أبدا... حتى الذين يختمون لذتهم هذه بـ «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم».

بعد انفراط عقد جماعة «تحت السور» انحصر التجديد الأدبى فى نتاج كاتبين يقفان على طرفى نقيض هما: محمود المسعدى المولود عام ١٩١١، والبشير خريف (١٩١٧ _ ١٩٨٣).

كان المسعدى الذى تشبع بالتراث القديم، وفتن به، مسكونا منذ البداية بالرغبة فى إحياء اللغة العربية، وبعثها على الصورة التى كانت عليها فى العصور الذهبية. لذا كان دائما وأبدا حريصا على أن تكون لغته قريبة إلى حد كبير من تلك اللغة التى نحتها القدماء من أمثال أبى حيان التوحيدى وابن عربى وابن المقفع والجاحظ وأبى الفرج الإصبهانى وغيرهم من عظماء الناثرين فى العصور الخوالى. وربما لهذا السبب، نشعر ونحن نقرؤه أننا لا نقرأ كاتبا فى عصرنا، وإنما كاتبا من عصر آخر، مضى وانتهى إلى غير رجعة. لا أحداث فى كتابات المسعدى، وإنما أفكار تتصارع، وتتناقض، وتنفى بعضها بعضا أما الشخصيات فتبدو شاحبة وباهتة أمام فيض لغة لها صليل السيوف وصهيل الخيول فى معارك القبائل القديمة. وبالرغم من أن المسعدى الذى ظل حتى هذه الساعة يعرض عن الإشارة الواضحة إلى سيرته الذاتية، فإننا نجده فى نصّين هما «المسافر» و«السندباد والطهارة» يلمّح إلى طفولته وإلى بعض من فترات حياته عرف خلالها عذاب السؤال عن معنى الوجود والموت والحب: ويذكر عهداً له طويلاً قضاه فى البحث والطلب والجوس. إذ قالوا له:

سل الشرق سر الطمأنينة والحلم. وإذ قام فسار فى طرق الشرق وثناياه فجاب من بلاده اليابس والرطب، وذا الزرع وغير الزرع، والفضاء والصحراء والسهل والحزن والنخل والوادى. ودخل القصور الجنان وفاخر الأمصار ووضاح المدن. فما كان فضاء من قحط ممدود، ولا مسجد صلاة، ولا إبل وسكون منيخ، ولا مقبرة وبياض قبور، إلا سألها سرّ الطمأنينة والحلم. وأطال السؤال وأكثر مدّ اليد وألح وألحف حتى لقد ظن مراراً أنه فاز بالسر والطمأنينة والحلم. ثم إذا هو تقوم له بعد الظن مآذن المساجد نقيّة صاعدة كالنبال، فإذا التوق يقوم وإذا الطريق والجوس تعود....

وإذا ما كان محمود المسعدى قد تأثر إلى جانب تأثره بالتراث العربى الإسلامى القديم بفلاسفة الغرب وكتابه من أمثال نيتشه وشوبنهاور وكامو ودوستويفسكى وإبسن ولوى فارديناند سيلين، فإن البشير خريف يبدو أقرب إلى الأدب الشفوى منه إلى أى شئ آخر، بل ظل الأدب الشفوى مصدره الأساسى حتى النهاية، وذلك بالرغم من التأثيرات الأخرى التى فعلت فيه فعلها مثل «كارمن» ليرو سبير ميريمى و«دون كيخوته» لثيرڤانتس و«غادة الكاميليا» لألكسندر دوما الإبن. ولأنه عاش بين فضائين مختلفين، هما فضاء واحات الجريد حيث ولد، والمدينة العتيقة بتونس العاصمة حيث أقام منذ فترة الطفولة، فإن جميع آثار هذا الكاتب الذى عاشر بعضا من جماعة «تحت السور» وفتن بشخصية على الدوعاجى وبأدبه، جاءت عاكسة لأساليب الحياة فى هذين الفضائين فى أطوار تاريخية مختلفة. ففى

روايته الأولى (برق الليل)، روى البشير خريف الأحداث التى عاشتها تونس العاصمة عندما حاصرها الإسبان فى النصف الأول من القرن السادس عشر، وذلك من خلال خادم زنجى يدعى «برق الليل» اختطف وهو صبى من بلاده السينغال وبيع فى سوق النخاسين لأمير من أمراء بنى حفص.

وفى روايته الثانية (الدقلة فى عراجينها)، اهتم بحياة أهل الجريد خلال فترة الاحتلال الفرنسى. وفى (حبك دربانى) وصف أوضاع طالب شاب من طلاب الجامعة الزيتونية وقع فى حب إحدى الغانيات.

أما فى مجموعته القصصية (مشموم الفل)، فقد غاص فى أحياء تونس العتيقة لينقل لنا ما يدور فى أزقتها، وبيوتها الحصينة ومقاهيها وساحاتها وأسواقها. وفى جميع الآثار التى ذكرنا، تحفّظ خريف تحفظا شديدا فى التطرق إلى حياته الشخصية. ولعله لمح إلى ذلك هنا وهناك، لكنه ظل حتى النهاية شغوفا بحياة الآخرين فى حين ظلت حياته الشخصية طى الكتمان تماما مثل ذلك الراوى الشعبى الذى يمتع الناس بحكاياته ثم يمضى مسربلا بالغموض والإلغاز.

بعد حصول البلاد على استقلالها وذلك عام ١٩٥٦، مر الأدب التونسى بفترة قحط وضمور فى النتاج الأدبى نثراً وشعرا. وعلينا أن نناظر نهاية الستينيات لكى ترمى بعض الأحجار فى البحيرة الراكدة. وكان عز الدين المدنى الذى اختلط وهو فى مطلع شبابه بآخر من تبقى من جماعة «تحت السور» وصادق فريد غازى الذى عاد من باريس أواخر الخمسينيات منبهرا بالوجوديين والسورياليين ليموت ميتة مأساوية فى شقته الكائنة بنهج القاهرة فى قلب العاصمة، أول من قدح نار ما سمى فيما بعد ذلك بـ «الطليعة» ضمن مجموعته الشهيرة (خرافات) التى جاءت مشحونة برغبة تجديدية عارمة، وبجرأة على مستوى اللغة والأسلوب والموضوع لم يعرفها الأدب التونسى منذ على الدوعاجى وأصحابه. وإن كانت هذه القصص تبرز فى ظاهرها وكأنها تعكس حياة شريحة اجتماعية معينة (البورجوازية الصغيرة) فإنها تبدو فى آن وكأنها ترسم صورة لكاتبها وهو يجول داخل المدينة مراقبا، متفحصا، حالما، حائرا، مضطربا وسط فوضى الأصوات واللغة والعمران. أما فى نص (الإنسان الصفر) الذى أثار حفيظة رجال الدين حتى إنهم سارعوا بالتدخل لدى أجهزة الرقابة لإيقاف نشره، فإن عز الدين المدنى قطع شوطا أبعد من ذى قبل لتشريح ذاته، وعرض أفكاره وهواجسه وكوابيسه وأحلامه وتقلباته داخل مجتمع يصارع صراعا مريرا من أجل الحفاظ على هويته ومقوماته المهددة بالانقراض والتلاشى. صحيح أن عز الدين المدنى أكثر من استعمال الأقنعة، غير أن هذا لا يمنع من أنه كان أقرب إلى فن السيرة الذاتية من محمود المسعدى ومن البشير خريف ومن كتّاب جيله، وأيضا من جلّ كتاب الجيل اللاحق له.

فى التجارب الروائية والقصصية الجديدة، لا نكاد نعثر إلا على نماذج قليلة فى فن السيرة الذاتية. وفى حين لجأ البعض من كتاب الجيل الجديد إلى تقليد المسعدى بطريقة بليدة ومضحكة، فإن أغلب الأعمال الروائية والقصصية الأخرى بدت كأنها كتبت تحت تأثير القراءات وليس تحت تأثير الواقع الذاتى أو الاجتماعى. لذا لا نعثر فيها إلا على صور باهتة لأصحابها وأيضا للتحولات الاجتماعية والثقافية التى عرفتها البلاد خلال العقود الأخيرة.

المصادر:

١ ـ جورج ماى، **السيرة الذاتية**، ـ تعريب محمد القاضى وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج (تونس) ١٩٩٢.

٢ ـ مـادة **Larousse - Dictionnaire Des Littératures Auto-biographie.**

٣ ـ رشيد الذوادى، **جماعة تحت السور**، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس ١٩٧٥.

٤ ـ على الدوعاجى: **جولة بين حانات البحر المتوسط**، الدار التونسية للنشر، الطبعة الرابعة ١٩٨٣.

٥ ـ محمود المسعدى، **مولد النسيان وتأملات أخرى**، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٤.

٦ـ **كتاب الأسئلة**، العدد الثالث ١٩٩٦.

«أفراح القبّة»
أو عندما يراقب ميّت الأحياء *

محمد برادة **

فى فترة متأخرة، ربما كانت بدايات الثمانينيات، وأنا أحلل مع طلبة الدراسات العليا رواية (أفراح القبة)، انتبهت إلى أنها الرواية الوحيدة التى يتناول فيها نجيب محفوظ علاقة المبدع بالتخييل بوصفه جزءا جوهريا من النص يسائل الروائى ويقض مضجعه. فى مجموع رواياته، وباستثناء (الشحاذ) و(ثرثرة فوق النيل) اللتين تتضمنان إشارات إلى علائق التخييل بالواقع، لا نجد أن نص الرواية، عند نجيب محفوظ، يضع نفسه موضع تساؤل. أما فى (أفراح القبة)، فإن البنية العامة تقوم على المفارقات المتولدة من اختلاف وتداخل الواقع مع التخييل، وهو ما يجعلها على مسافة كافية لانبثاق الالتباسات الموحية والغنية بالرموز والتأويلات. أربعة شخوص هم: طارق رمضان، كريم يونس، حليمة الكبش، عباس كرم يونس، يسردون ـ كل من منظوره ـ الأحداث المشتركة التى ترسم فضاء يضم مدير فرقة مسرحية وممثلين ونصا مسرحيا بعنوان «أفراح القبة» كتبه عباس كرم يونس ابن حليمة وكرم مستوحيا ماعاشه، وهو ولد صغير، من قلق وتمزق وهو يراقب سهرات والديه وأصدقائهم الممثلين حول طاولة القمار والشراب والمتعة العابرة، قبل أن تعتقل الشرطة أبويه ليمضيا سنوات فى السجن. ولأن الابن عباس كرم يونس كان قريبا من المسرح مشغوفا بعوالمه، فقد اندفع إلى الكتابة ليكتشف مأزق المبدع الذى يريد أن يستوحى تجربة ساخنة، ملتصقة بجلده وبذاكرته. ونجيب محفوظ يستعير هذه الحكاية المتخيلة ليكتب روايته المضاعفة وكأنه يؤرخ لتجربة كاتب مسرحى مع نصه ومع الممثلين الذين أدوا المسرحية على الخشبة وعاشوا من قبل أحداثها الواقعية.

ليس هنا مجال تحليل مفصل لهذه الرواية الجميلة؛ ولكننى أريد التوقف عند لحظة مميزة، عندما قرر عباس كرم يونس، بعد نجاح مسرحيته الأولى، الاختفاء وإخطار من

* فصل من كتاب مثل صيف لن يتكرر.

** ناقد وروائى، المغرب.

يعرفونه بأنه قد انتحر إذ لم يستطع مقاومة الجفاف الذى صيّره جسدا بلا روح. اعتبره الجميع فى حكم الموتى، ولكنه هو استيقظ من نومه وأحس كأنه نام عصراً كاملاً واستيقظ فى عصر جديد، فأقلع عن الانتحار لأنه استشعر نشوة فريدة وسط الإفلاس والجفاف.

فى الوهلة الأولى وجدت أن حالة عباس كرم يونس تشخص أحد ثلاثة احتمالات لعلاقة السارد بالشخصية الروائية وهى حالة نادرة يشار إليها نظريا أكثر مما نصادفها فى تحققات النص؛ وهى الحالة التى تكون فيها الشخصية الروائية أكثر علما من السارد. وبالفعل، فى (أفراح القبة) تطالعنا هذه الوضعية حيث مؤلف المسرحية المختفى هو أكثر علماً من بقية الساردين الذين اعتبروه منتحرا. إنه كاتب المسرحية يتحول إلى ميت، إلا أنه مستمر فى مراقبة الأحياء وفى مراقبة أحواله وما يعتريه من تناسخ.

فى مرحلة ثانية، وأنا أعيد قراءة الرواية، بدا لى أن تلك الشخصية التى تعلم أكثر من السارد هى أقرب ما تكون إلى شخصية المبدع بصفة عامة، إذا اعتبرناه بمثابة ميِّت يراقب الأحياء من بعيد، من مسافة تتيح له أن يرى بوضوح ونفاذ، دون مواربة أو مجاملة. ومَن، غير الموتى، يستطيع أن يستوعب الأشياء والعلائق والمواقف بحياد واستبصار عميقين؟ محفوفا بالصمت، يقترب الميت الرائى من سديم الواقع الضاج، المتشابك، ليلتقط ما يعيده إلى الحياة ويعيد الحياة إلى مايبدو مبعثرا، منفرطا، بلا دلالة ولا إيحاء. لكل ذلك أعتبر (أفراح القبة) أكثر روايات نجيب محفوظ حداثة لأنها تنبنى على جدلية متشابكة تتنافى داخلها العناصر ثم تلتحم من جديد، وتعود إلى التفرع والانفتاح لتلغى الحدود بين الواقعى والمتخيل، بين الموت والحياة.

كان فى نيتى أن أجعل هذه الملاحظات مدخلا لحوار أجريته مع نجيب محفوظ سنة ١٩٨٩، بطلب من مجلة «دراسات فلسطينية» التى تصدر فى باريس. لكن الروائى الكبير كان متعبا، مرهقًا، من كثرة المواعيد والمقابلات الصحفية والتلفزيونية، بعد فوزه بجائزة نوبل. لذلك، اكتفيت بأسئلة ذات طابع عام، تنحو صوب تقديم عناصر قراءة تركيبية لأعماله الروائية.

عندما وصلت إلى القاهرة، فى نهاية يناير ١٩٨٩ كانت الشمس الشتوية التى أحبها فى انتظارى متألقة فى عز الشتاء ترسل أشعة تتلألأ على صفحة النيل الذى استعاد منسوب مياهه بعد نضوب عابر. من البرد القارس والأمطار المتواصلة فى الرباط وباريس، إلى مهرجان الشمس الدافئة فى القاهرة. نقلة مريحة مغرية بالحركة وملاحقة نشاطات المعرض الدولى الحادى والعشرين للكتاب، والتقاء الأصدقاء والاستسلام لليل القاهرة.

فى انتظار الموعد الذى ضربه لى نجيب محفوظ لإنجاز الحديث، كنت أستحضر المرة الأولى التى رأيته فيها داخل الحافلة رقم ٦ التى تربط ما بين العتبة والعجوزة. كنت فى السنة الأولى بكلية الآداب، وقد بدأت أقرأ رواياته بعد أن كتب طه حسين مقالة يشيد فيها بموهبته وقدرته على الوصف واستنطاق النفوس. كنت ألمحه فى الحافلة وأميزه بالشامة المستكنة تحت الفتحة اليسرى لأنفه. كان يضع نظارة غامقة، وفى بعض الأحيان ألمحه وهو يتحدث مبتسما مع أحد الركاب الذى تعرف عليه. لم أكن أجرؤ على أن أكلمه عندما كنت أصادفه فى الحافلة، واقتصرت على متابعة أخباره فى الصحافة وقراءة قصصه وما يكتب عنه. وعندما عدت إلى المغرب صيف ١٩٦٠، ظللت أتتبع ما يكتبه وأنتظر، بشوق، ما ستبدعه مخيلته لالتقاط بعض خيوط النسيج الآخذ بالتشابك والانبهام. كانت فترة الستينيات مشرعة على الأسئلة المختلفة، وكانت الأجوبة متعددة تلامس الاكتظاظ وتتصف بالوثوقية والحسم. وعلى كثرة ما كنت أقرأه آنذاك من أدبيات سياسية وإيديولوجية، فإن القصائد والقصص والروايات هى التى كانت تمنحنى جرعات من الهواء المنعش وتتيح التسرب إلى منطقة الحميمية حيث أتهجى بعض ملامح النصوص الغائبة والمسكوت عنها. لم يكن سياق الفورة والصعود، يحجب ظلال الخشية والقلق على المستقبل. وحينما قرأت (اللص والكلاب) وجدت أن نجيب محفوظ بدأ يُخرج قرون الاستشعار وينبه إلى تحول عميق فى بنية المجتمع المصرى. لعل هذه الدلالة التى سأشير إليها لم تكن واضحة تماما فى ذهنه وهو يكتب (اللص والكلاب) ولكن عناصر كثيرة تبرر

القول بوجود ذلك الاستبصار العميق فى نص قصير، محبوك، تتميز لغته بكثافة شعرية. كنت فى آخر سنة لى بالجامعة، وتابعت، فى الصحافة الأنباء المثيرة للص ذكى اسمه محمد أمين محمود سليمان لقبته الصحافة «السّفاح» وحظي بشعبية واسعة لأنه كان يهاجم بيوت وفيلات الأغنياء ثم يعرج على بعض الفقراء ليمنحهم بعض ما سرق. كنا فى شهر أبريل من سنة ١٩٦٠، نتابع فتوحات «السفاح» بمثل الشغف الذى قد نتابع به مسلسلا تلفزيونيا ناجحا، اليوم. أذكر أن خادمتنا الظريفة أم فتحية كانت مستثارة، فرحة وهى تنقل إلينا أصداء ما يتداوله الناس فى حيّها عن اللص الذى دوخ الشرطة وأنعش الأوهام فى مخيلة المواطنين الغلابة. وكانت تقول لنا أثناء حكيها: «ياريت السفاح يزورنى الليلة دى. دا يبقى يوم الهنا». وفى بعض الأساطير الشعبية المصرية، شخصيات تلتقى مع السفاح، من أمثال البطل أدهم الشرقاوى الذى اقترنت مآثره بمهاجمة الأثرياء لصالح الفقراء. لكننى وأنا أدرس (اللص والكلاب) فى الكلية، منذ سنة ١٩٦١، بدأت أتعرف ملامح أخرى لهذه الرواية التى يمكن اعتبارها مرثية انتقادية للوهم الرومانسى العربى المتعاظم منذ إنشاء الدولة المستمدة لشرعيتها من المرحلة الوطنية وقيمها المناهضة للاستعمار.

كان سعيد مهران، فى (اللص والكلاب) هو الصوت الذى ينعى حلم الوفاق بين الشعب ودولته الوطنية:

> إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء وأنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه.

هذا قول سعيد مهران، لكنه لم يكن يدرك حتمية ذلك الوأد الناتج عن لحظة تبنين سياسى اجتماعى هى بمثابة قطيعة مع ماسبق: الدولة توسع أسسها البيروقراطية والاجتماعية لتستجيب إلى مطمح حيوى يعانق الأبعاد القومية، وهى بحاجة إلى مثقفين يساندونها. رؤوف علوان، ثورى الأمس يتحول إلى «كلمانجى» يبرر ما تفرضه واقعية السياسة حتى وهو يعلم أن مثقفين ومناضلين آخرين قد زجّ بهم فى السجون. عن أية عدالة يتكلم سعيد مهران؟ صوته المفرد غدا معزولا وسط ضوضاء الماكينات الجهنمية التى تعلى صرح الدولة القومية القوية. وهو لاتزال له شجاعة التذكير بقيم أصيلة «نقية»، دون أن يدرك بأن صوته، مهما أذكى حماس الغلابة، فإنه لن يقنع أحدا بالتصدى للانتهاكات والمظالم المرافقة لتشييد البنيان الجديد. هكذا، ظل صوت سعيد مهران غريبا غربة الرومانسية الثورية فى أزمنة مقتضيات الواقعية. لن يهم، بعد ذلك، أن يقتل اللص نفسه كما حدث فى الواقع، أو أن يستسلم بلا مبالاة للشرطة كما فعل سعيد مهران؛ لأن الفضاء كان قد امتلأ بأجهزة وتنظيمات ومؤسسات تشخص وهم البنيان الجديد القوى حسب ما تردده الخطابات المرافقة. وسيستمر هذا الوهم إلى يونيو ١٩٦٧، لكن لا أظن أن أحدا تذكر، عندئذ، سعيد مهران، ذلك الميت الذى نذر نفسه لمراقبة الأحياء، عندما رفع صوته منبها إلى الخلل الموجود فى الأسس التى كانت تسند البنيان.

منذ عودتى إلى المغرب سنة ١٩٦٠ وإلى بداية الثمانينيات، ظللت حريصا على قراءة ما يكتبه نجيب محفوظ من قصص وروايات، لأن علاقة تواطؤ كانت قد انتسجت بينى كقارئ وبينه كمبدع. وكان هو، عبر تراكم الأحداث والخيبات وانبهام الآفاق، يجد دوما طريقه لابتداع فسحات للكتابة التى تلملم أصداء ما تعيشه مصر ليشخصه فى متخيل متنوع الأشكال أكثر فأكثر. ورغم ماكان قد وُجّه إليه من نقد، فى الخمسينيات، على أنه ذو رؤية لا تعلو على تطلعات البورجوازية الصغيرة المتذبذبة، فقد كنت أجد فى نصوصه تحريضا على توسيع الأسئلة الجديدة المنبثقة من صلب المعيش، التى استطاع هو أن يمد لها جسورا نحو التشخيص الرمزى، فأخرجها من منطقة الهلوسة والإسقاطات إلى مجال المتخيل الفنى الذى يثرى المتخيل الجماعى الموروث. ولعل نقطة انطلاقه المجددة هى محاولة إجابته من خلال نصوص روائية عن تساؤلات بطله فى الثلاثية كمال عبد الجواد:

> هل ثمة حقيقى وغير حقيقى؟ ماعلاقة الواقع بما فى رؤوسنا؟ ماقيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى؟ أنا نفسى ما أنا؟...

في الرباط، كانت رواياته تخفف من وحشتي وتذكي شوقي إلى مصر الساكنة في الأحشاء. كنت أنهمك في قراءة (السمان والخريف)، (ثرثرة فوق النيل)، (ميرامار)، (الكرنك)، (الحب تحت المطر)، (تحت المظلة)، (حكايات حارتنا)، (ملحمة الحرافيش).. ومن خلالها أعوّد النفس على معايشة انجلاء الأوهام والارتياب فيما يقدم لنا على أنه حقيقة وتاريخ. وعندما التقيته في ١٩٨٩، أشرت إلى هذا التحول الذي حققته الروايات السالفة الذكر باتجاه التغلغل في ما وراء الأمور، فأجابني:

> لاواحدة من رواياتي تخلو من تطلع إلى ماوراء الواقع. يتبين لي عندما أريد أن أكون قارئا لرواياتي، أو بالأحرى من خلال التذكر (لأنني لاأعود إلى قراءتها) أنني كنت موزعا بين اهتمامين: اهتمام قوي بالواقع، وتساؤل لاستجلاء القوى الكامنة وراء الواقع...

ضرب لي موعدا بمقهى «على بابا» في السابعة والنصف صباحا حيث تعود أن يتناول قهوته ويقرأ الصحف. استقبلني مبتسما، مرحّبا، وكانت علامات التعب بادية على وجهه وسمعه قد ضعف عما كان عليه عندما قابلته سنة ١٩٧٣ بمقهى «جروبي» سليمان باشا. كان يستوضحني باستمرار وهو يضع يده على أذنه، ولأن الأسئلة كانت طويلة ومشتملة على ملاحظات تحليلية، فإن الوقت لم يتسع لاستيفائها وهو لا يستطيع أن يخرج عن ترتيبه لمواعيده وأوقاته؛ ولذلك أعطاني موعدا آخر، بعد يومين، في الساعة والمكان نفسيهما. كانت إجابته ترتكز على ما يعتبره أساساً، وعندما يجد أن السؤال والملاحظات تقترب من مقصده يقول لي بأنه موافق على ما قلت لأنه يتضمن الإجابة. كان متواضعا، ودودا، ولم يبد لي أن الشهرة العالمية التي حملتها له جائزة نوبل، قد غيّرته.

غير أن شيئا ما في شخصية نجيب محفوظ يستوقفني ويثير فضولي باستمرار، لاأعرف كيف أعبر عنه، ولكنه يبدأ من النصوص الروائية ليؤول إلى الحياة الخاصة التي حرص، دوما، على أن يضعها في منطقة الظل والتكتم. حق طبيعي ومبرراته مقنعة في مجتمع له صحافة شهيتها متفتحة لنهش النجوم والفنانين، إلا أن الصورة «العمومية» لشخصية نجيب محفوظ تبدو مسرفة في التعقل والرصانة، وهو ما أعتبره متعارضا مع ما أجده في بعض صفحاته من تدفق ولوعة، من اشتعال وتنز، خاصة عندما يتعلق الأمر بالمرأة والطرب والأنس. ومهما أحسست بأن هناك ميلا، في كتابته، إلى الموازنة بين نزوات الجسد وتصوف الروح واكتناه أعماق الناس وسلوكاتهم، فإن تلك الصفحات تشي بشراهة غير عادية تجاه الحياة ومفاتنها تمتح، فيما يخيل إلي، من روح مغامر كابد التجربة وتورط في لهيبها ولم يقتصر على نقل الأصداء. من ثم أُحُس أن الشيمات الملحاحة المبثوثة في روايات نجيب محفوظ إنما هي تؤشر على «جرح سرى»، لا تكشفه سيرة حياته ولاصورته عند الناس، لكنه جرح حاضر مؤثر يضفي تلك الغلالة المزدوجة من شهوة الحياة العارمة ومن الحزن الدفين. تأكد لدى هذا الانطباع وأنا أشاهد فيلما بثته التلفزة الفرنسية عن حياة نجيب محفوظ في الشهر الثامن سنة ١٩٩٦. في مشهد جميل ومفاجئ، نراه يعزف على آلة القانون وهو ممتلئ شبابا وحيوية، ثم نراه، وقد تقدم به العمر، يحكي عن عالمه الروائي من خلال: الحارة، الفتوة، العوالم اللائى كن يملأن حياة الناس فرحا وطربا، ثم النيل و«شلة» أصدقائه التي اشتهرت باسم الحرافيش، عالم جميل يجمع بين ثنائيات تطمح إلى التكامل: الفتوة والعوالم ترمز إلى غريزة العنف والعراك في مقابل المتعة والجرى وراء لحظات اللذة؛ والحارة والنيل: فضاء مغلق مُكْتَف بذاته، ونهر مسافر عبر سيولته وانفتاحه على الخارج. أما الحرافيش وطقوس لقاءاتهم الأسبوعية فكأنهم يشخصون الصعاليك الذين رفضوا الرضوخ لمقاييس المجتمع الكابحة. إن شلة الحرافيش ترمز لرغبة قائمة عند الكثيرين تريد أن تنفلت من قبضة الرتابة والمواضعات الاجتماعية وهي رغبة أن نوجَد داخل المجتمع وخارجه لنحقق ذلك التوازن الأثير لدى نجيب محفوظ كما عبر عنه في إحدى رواياته: «..و هو أن الإنسان يجب أن يعشق الدنيا وأن يتحرر من عبوديتها في آن»، لكن هيهات؟ كيف السبيل إلى التحرر من «عبودية» الدنيا ومن غواياتها، خاصة عندما نريد أن نحيا، لا أن نكتفي بالوجود المألوف، الرتيب؟ عندما نحاذي تخوم المستحيل وننجذب إلى مملكة الموت؟

كل مرة أسافر فيها إلى مصر يكون جزء من زادى هو ما اختزنته الذاكرة من متخيل أدبى لمبدعين مصريين، وفى طليعتهم نجيب محفوظ الذى بقدر ما يمتح من المتخيل الجماعى بقدر ما يجترح انفتاحات على متخيل ذاكرته الفردية الراصدة للرومانيسك المتناسل بوفرة فى حارات القاهرة والإسكندرية وشوارعهما وعماراتهما وعبر أحاديث الناس الحكائين بالطبيعة، إلا أن النصوص الثلاثة التى أستحضرها أكثر هى (الشحاذ) إلى جانب (أفراح القبة) ، و (اللص والكلاب) . ويخيل إلى أن هناك خيطا رفيعا يربط بين هذه الروايات الثلاث ليجعلها تلتقى عند ذلك الجرح السرى اللامرئى الذى يتنزى مراوحا بين الاندفاعة الهوجاء والشجن المستسلم المنكفئ إلى هدأة الموت لمراقبة الحياة.

فى (الشحاذ) ينتصب المحامى عمر الحمزاوى ليرج البنيان الذى كان يبدو متماسكا (أسرة، أولاد، نضال فى أحد أحزاب اليسار) ويطوح بنا إلى منطقة الشكوك وفوضى القلب المداهمة. كل ماكان يعيشه ضمن أسيجة ومواضعات وقيم، اهتز فجأة أمام مرض العبثية الذى تسلل، خلسة، إلى كيانه وروحه. حار الأطباء لأن جسمه يبدو سليما ولكنه هو يحس بدودة القلق واللاجدوى متغلغلة إلى أعماقه. من ثم يريد أن يجرب كل شئ خارج اللياقة والمواضعات وتعاقد الزواج. إنه يجرى وراء حالة قصوى من الإباحية والجنس واللذة عله يكشف عن أصل هذا الداء الغريب. مغامرات الليل يبددها نور الصباح وانفصاله عن العالم مقيم لايبرح وهو يردد مع المغنية: «إن تكن تريدنى حقا فلم هجرتنى؟» ، كأنه غدا ميتا وسط الأحياء. وحتى عندما يلتقى بصديقه عثمان خليل المناضل اليسارى الذى خرج من السجن بعد سنوات طويلة، لايستطيع أن يستعيد معه نفسه ولاحميميته. هو معجب بصلابة صديقه المناضل الذى لم تضعف عقيدته ولا إيمانه بالمستقبل، غير أنه هو، عمر الحمزاوى، يظل منسوفا من الداخل، جسما بلا نوابض ولا رغائب، إنه شحاذ ميت بين الأحياء ولكنه يتمنى الموت الذى قد يعيد له شهوة الحياة والقدرة على الانتماء إلى الدنيا.

ليست قيمة (الشحاذ) فيما تحويه من مناقشات وجدالات حول تفوق العلم على الفن فى عصر صعود التكنولوجيا، فهذا موضوع مألوف، متداول، وإنما تتمثل قيمتها فى أنها تنقل إلى المتخيل العربى ذلك التقابل بين النهيلية بوصفها نموذجاً للعيش الذى لايتطلع إلى أفق للتعالى، العقيدة الإيديولوجية الطامحة إلى تغيير المجتمع والعالم. لم يعد الزمن متصاعدا، ممتلئا، إيجابيا كما بشّرت به خطابات النهضة والإصلاح، لأن المواطن فى الستينيات يكتشف أنه لايساوى شيئا فى حساب أجهزة الدولة الوطنية القامعة، ومن ثم لا يستطيع أن يكون هو نفسه بل هو مرغم على المخاتلة والسكوت ووأد الضمير والوعى. ثم إن الخطاب المسرف فى الامتلاء، المكتظ بالأجوبة الجاهزة هو دائما على حساب خطاب النفس ورغائبها المكبوتة. هل قدر الإنسان العربى أن يعيش منقوصا، ومحتقراً، مسحوقا تحت الوصايا والمحرمات؟

فى (الشحاذ)، وروايات أخرى لنجيب محفوظ، ينضاف إلى الأبعاد الاجتماعية، قلق الكينونة ورحلة الذات إلى أغوار جحيمها والتمرد على العقل الضابط، المبرر. وهذا الانجذاب إلى حالات قصوى، خاصة فى (الشحاذ) هو مايمزج صور المجتمع وتجلياته وسلوكاته بأفق المتخيل ليعدل ويوسع من أرجاء المتخيل الاجتماعى الموروث. ونجيب محفوظ لايتقهقر عندما يتعلق الأمر بمثل هذه القضايا التى تكمن فى اللاوعى المجتمعى وتحتاج إلى خلخلة، مثلما فى (أولاد حارتنا)، ولكنه دائما يتوقع تجديدا للأخلاق من وراء الرؤية الإبداعية الجريئة، على نحو ما قال لى:

> ... قد يبدو الفن، أحيانا، وكأنه يسعى إلى هدم الأخلاق، لكننا إذا أمعنا النظر، سنجد أنه يتضمن دعوة إلى أخلاق جديدة متصلة باحتياجات المجتمع. هناك، مثلا، شعر أبى نواس الذى يوصف عادة بالإباحية؛ إلا أنه فى حقيقة الأمر دعوة إلى أخلاق جديدة تتمثل فى المطالبة بالحرية والتخلص من المحرمات.

آخر مرة التقيت فيها نجيب محفوظ يوم ١٠ أكتوبر ١٩٩٥ بمقهى على ظهر باخرة صغيرة ترسو على ضفة النيل. كان الاقتراح من الصديق جمال الغيطانى الذى أصبح

هو ويوسف القعيد «وشلة» صغيرة من أصدقاء الكاتب، هم صلة الوصل بين نجيب محفوظ والعالم الخارجي، بعد تعرضه لمحاولة الاغتيال. ذلك المساء، فى تلك «العوامة»، كان هناك بعض رجال الأمن الساهرين على حمايته يجلسون فى أحد الأركان، وكان نجيب محفوظ محفوفا بثلاثة من جلسائه يبتسم عند استقبالنا. حركاته أبطأ مما أعرف وعنقه مائل إلى أمام قليلا، وصوت الغيطانى جد عال وهو يقدمنا.

ولم يكن الحديث منتظما معه؛ لأن «ترجمة» كل ما يدور إلى صوت مرتفع تقتضى جهدا كبيرا. وحسب طقوس الجلسة، فقد بدأت بتلخيص أهم الأخبار والأحداث والنشاطات الثقافية بتناوب بين الصديقين القعيد والغيطانى، وكان نجيب محفوظ يصيخ السمع واضعا يده على أذنه وقد يستفسر أو يعلق باقتضاب. وشيئا فشيئا استعاد سرعة بديهته وقدرته على السخرية والنكتة. كان هناك خبر يتعلق بالانتخابات التشريعية وبالصراعات حول الدوائر والأحزاب وأسماء بعض الشخصيات، وفجأة سأل محفوظ: «ماقلتوليش السيدة فيروز حاتترشح فى أى دائرة؟» وفى غمرة ضحكنا لعلعت ضحكته المعهودة. ثم تنغلق أساريره وهو يستمع فيبدو وجهه متدثرا بمرارة لا تخطئها العين. لكن خفة دمه، ذلك المساء، أنستنى وضعيته النفسية والفيزيقية الصعبة، فقد كان فى كامل قواه العقلية، ذكيًا، لماحا، مع تعليقات ساخرة وهزلية تذكرك بمجالس العوامة فى (ثرثرة فوق النيل). كان أحد الحاضرين يخبره بظاهرة الرسائل الكثيرة التى يرسلها المواطنون يوميا إلى مسجد جمال عبد الناصر. سأله نجيب محفوظ: هل اطلع أحد على محتواها؟ أجاب المتحدث بأنه لايعرف، فأضاف الكاتب: يمكن أن الرسائل التى يبعثونها إلى المسجد هى من أجل أن يشتكوا منه ومن مظالمه إذ لم يكن ممكنا أن يفعلوا ذلك فى حياته!

وبين الضحك والجد، اغتنمت الفرصة لأقول له، من خلال صوت الغيطانى، بأن القراء فى المغرب حرموا من قراءة (أصداء السيرة الذاتية) التى نشرت مسلسلة فى «الأهرام» وإننى أتمنى أن يسمح بنشرها فى كتاب. واعتذر بأن النص نشر «ملخبطا» لأن ضعف بصره، بعد محاولة الاغتيال، لم يسمح له بأن يراجع ما كتب واغتنم الغيطانى الفرصة ليقترح أن يتولى هو وشخص آخر ضبط النص ونشره فى «أخبار الأدب» التى تصل بانتظام إلى المغرب. ووافق نجيب محفوظ على أن يكون النشر فى حلقتين لا فى حلقة واحدة.

أزف موعد تناول الدواء والحقن، فاستأذنا من كاتبنا الكبير الذى وافق على أن نأخذ معه صورا للذكرى. كان ودودا، متحملا لهذا المصير الذى اضطره إلى أن يتخلى عن تنظيم أوقاته بحرية وحال بينه وبين الكتابة والقراءة. خمنت، رغم كل شئ مايستشعره من مرارة وهو يواجه هذه النهاية التى حرمته من مواصلة حياته ببساطة وألفة قريبا من الناس الذين أحبهم واستوحى قصصهم وأحلامهم. عاد ذلك الجرح السرى يستوقفنى وأنا أودعه: ترى هل هو الذى يمده بالشجاعة ليواصل الرحلة رغم شروطها غير المريحة؟

دائما يدهشنى ذلك الامتداد لروايات نجيب محفوظ فى شوارع القاهرة. أذكر، بعد ما التقيته فى سنة ١٩٨٩، أننى ركبت «تاكسى» من ميدان التحرير. وعند مسجد عمر مكرم استوقفنا رجل يقود أعمى ومعهما شاب يرتدى جلابية ونظراته زائغة. جلسوا فى المقعد الخلفى واستمر الحديث بينهم. فهمنا أن الأعمى هو إمام مسجد عمر مكرم وقد «اعتقل» الشاب الذى سرق نجفة المسجد وكان يقنعه بأن يرجع النجفة لأنه لا يجوز أن يعتدى على ماهو فى ملك بيت الله. كان الأعمى والرجل يتناوبان الكلام والشاب يعتذر ويعلن أنه سيتوب عن السرقة، ولولا الحاجة لما فعلها. عندما نزلوا، أخذ سائق التاكسى يضحك وهو يعلق:

ـ أما حكاية يابيه..لو هو سرق بيوت الأغنياء على شان يزود المسجد بالنجفة، كان ربنا غفر له، إنما يسرق بيت الله دا مش معقول. أخلاق الناس بازت عدم المؤاخذة...

قلت فى نفسى: هذا لص يفتقر إلى وعى سعيد مهران. أو لعله لا يزال فى أول الطريق؛ ولذلك استسلم لتأثير «الشيخ الجنيدى». لكن ليس من المطلوب أن تحاكى شخوص الرواية الواقع، بل الأهم هو أن تصبح هى ذاتها واقعا يحيا فى عقول الناس وقلوبهم، كما قال أحد النقاد. ومن هذا المنظار، سيغدو امتداد شخصيات نجيب محفوظ وفضاءاته

تشييدا لواقع آخر مغاير لما هو قائم، لكنه مسعف على فهمه ومدّه بالحياة.

عند نهاية عام ١٩٩٦، كنت فى زيارة للقاهرة وشاهدت فى متحف الفن الحديث بدار الأوبرا لوحات البينالى، ومن بينها لوحة لرسامين مصريين أحدهما هو عادل السيوى وآخر لا أتذكر اسمه. أثارنى فى اللوحة عنوانها: «فرح بلا ذاكرة»، وكانت عبارة عن كولاج من أحجار ورخام وكلمات ورسوم صغيرة. كانت اللوحة كبيرة تأسر النظر وتقوده إلى ما يشبه المتاهة، إلا أن «المادة» ذات حضور كاسح. عندما رجعت إلى الفندق سجلت فى دفتر اليوميات: «هل يمكن أن نتصور القاهرة من غير أغانى أم كلثوم، وعبد المطلب ومحمد عبدالوهاب ومرتّلى القرآن وروايات نجيب محفوظ، وكل ما يشخص تلك الكآبة المحببة التى تضفى طابعا خاصا على الفضاءات المتقاطعة والأزقة والحوارى المعتمة؟ لا أستطيع أن أتصور «فرحا بلا ذاكرة» كما يقترح الرساماى المصريان، لا بالنسبة إلى المكان ولا بالنسبة إلى الإنسان. ولولا تلك الذاكرة المتناسلة المرسومة على الأمكنة والجدران لما استطاعت القاهرة أن تستمر وأن تقاوم التدهور من خلال زخم ذاكرتها الزاهية ليتضاءل الحزن ويتألق الفرح عبر طوبوية التذكر وتجميل الماضى..أما الإنسان ففرحه ينبع من أكثر من ذاكرة. لايكفى المتخيل الجماعى ومحكياته ولا المتخيل الفردى واستيهاماته، بل هناك تلك الذاكرة المغايرة التى تنسجها نصوص الشعر والتخييل. لذلك، لا أفصل روايات نجيب محفوظ عن تلك «الذاكرة المضافة» التى ترافق إقامتى وزياراتى لمصر. وهى ذاكرة من نوع خاص، هى ذاكرة الفرح بعينه؛ لأنها لا تستنسخ القائم المتداول فى المرددات والموروثات. إنها مهما استمدت عناصرها من الواقع، تنزيا بالترميز وتؤثر على ذاكرة تخييلية أخرى من خلالها يمكن أن نفكر فيما يبدو شتاتا متعثرا أو ذاكرة محنطة منغلقة على رصيدها..للفرح شوق إلى الجدة واستكشاف ما هو مجهول من الحياة. والعمل الفنى أيضا لايتوخى عبادة الذاكرة وماضيها، بل يريد أن يجعل منها مجالاً حيويًا، ديناميا، يتغذى بالفرح ويجعل اللحظات تنتظم فى سلك الحياة المتدفقة. قد تكون الذاكرة ، أحيانا، عائقا لكنها ضرورية لكى لايغدو التخييل مجموعة من صور تتعاقب بسرعة على صفحة عيون ملساء فاقدة لتضاريس الذاكرة التى تعيد ابتداع الصور والفضاءات وربطها بما هو ثاوٍ، متحفّز فى ذخيرة المتخيل الجماعى. بأى معنى نفهم الفرح عندما يتعلق الأمر بالإبداع؟

أليس هو تلك اللحظة النادرة التى يقترب فيها المبدع من الموت ليتمكن من أن يراقب؛ بنفاذ، عالم الأحياء قبل أن ينسج لهم «قبة الأفراح» التى تنتصب فوق ذاكرة تمتح من نهر لايكف عن الجريان؟



بعض ملامح «الأنا»
الراوية والمروية فى الخطاب الروائى
المعاصر: إدوار الخراط نموذجاً

محمد الخبو *

مداخل:

إن ما دعانا إلى النظر فى مسألة «الأنا» الراوية والمروية فى الخطاب الروائى المعاصر، هو كثافة ظهورها فيه. ونحن وإن كنا لا ننفى هذه الظاهرة فى القصص العربى القديم، فإننا نرى أن حضور «الأنا» الراوية والمروية فى الخطاب الروائى المعاصر(١) أكثر تضخما وتأثيرا فى البنية الروائية بصفة عامة.

ولعل هذا النوع من الكتابة يجعل النص الروائى أقرب إلى القارئ، وقد غابت الوسائط بينه وبين ما ينقل إليه من أحداث ومشاهد وأقوال. وهو ما يمتن العلاقة بين الشخصية والقارئ باعتبار أن السرد فى صيغة الضمير المتكلم المفرد «أنا» وسيلة لتخييل صوت الكاتب، تدعم احتمال وقوع الحكاية المسرودة (٢).

ومن هذه الجهة يمكن القول إن الواقعية فى الرواية الكلاسيكية القائمة على مبدأ الاحتمال والإمكان فيما ينقل من أحداث ومشاهد، استعيض عنها بواقعية «الأنا» راوية (أوساردة) تروى تجاربها ملتبسة بتجارب الآخرين.

ولعل من أهم من يمثل هذا الاتجـــاه الروائى فى الكتابات العربية المعاصرة إدوار الخراط، وذلك فى جل كتاباته الروائية (٣) التى اتخذ فيها «الأنا» صوتا سرديا ناطقا بهموم الذات وأحلامها وفانتازماتها وذكرياتها فى الإسكندرية بأحيائها الشعبية وبناتها الفاتنات، وبحرها الساحر وملابسات العقود: الثالث والرابع والخامس من هذا القرن. وأى أسلوب أكثر ملاءمة لعاشق مجنون فى عشقه بالإسكندرية، من أسلوب الرواية الذاتية، تنطق فيها «الأنا» بآيات عشقها تجاه المعشوق. فهذه (ترابها زعفران) و(يا بنات إسكندرية) و(إسكندريتى) شواهد على هذا العشق الذى يصل هذا الإسكندرانى العاشق بمدينته المعشوقة.

* كلية الآداب، صفاقس، تونس.

ولعل ذلك يؤدى بنا إلى التساؤل عن طبيعة النوع الأدبى الحامل لهذا المنزع؛ فهل هو من القصص المحض؟ أم من جنس السيرة الذاتية؟ أم هو جماع لكل ذلك؟

إن المطلع على كتابات الخراط المذكورة وغيرها، يتبين له أنها تندرج فيما يسميه الكاتب، بالكتابة «عبر النوعية» التى تتجاوز النوع وقد حدت قوانينه، واستقرت، واستوت قوالب جامدة.

ولئن كانت الكتابة الخراطية، كتابة روائية فيها نقل للحدث، وتصوير للمكان، فإنها كثيرا ما تستحيل ضربا من الشعر يصبح الواقع فيه نوعا من الحلم والفانتازيا. وهذه الكتابة ـ أيضا ـ مجال مشبع بأخبار المتكلم الخاصة، بذكريات الطفولة والشباب، وهو مع أفراد العائلة والأصدقاء والصديقات فى أماكن إسكندرانية مختلفة. وكثيرا ما تتكرر أسماء هذه الشخصيات والأماكن فى أكثر من رواية. فهل يندرج هذا النوع من الكتابة فى فن السيرة الذاتية بالرغم من إنكار الكاتب ذلك فى تصديره لإحدى رواياته؟

لئن كان الخراط نافيا أنه يكتب سيرة ذاتية، فإن النصوص الروائية التى ذكرنا، حاملة لأصداء كثيرة عن سيرة الكاتب؛ فهو الموقع مثلا على نص «إسكندريتى» وقد نسب الإسكندرية إليه، ثم إنه صاغ هذا النص فى شكل حكاية يرويها صاحبها وهى حكاية تجربته القديمة مع الناس والمكان وهو ما يقتضيه بعض قوانين النوع (٤) .ولكن ذلك، لا يعنى أن ما كتبه الخراط، هو من جنس السيرة الذاتية الخالصة، وإنما هو نوع من الكتابة فيه أصداء من السيرة الذاتية ومن أحوال العصر، وفيه أيضا شطحات الخيال الجنحة، وفيه الأحلام والفانتازمات البعيدة عن المعيش من الأحداث والأحوال من جهة، والقريبة من الواقع أشد القرب، تحوله وتسويه على هيئة جديدة من جهة أخرى (٥).

وسيكون لذلك بالغ الأثر فى تشكيل الكتابة الروائية، من ناحية التركيب الحكائى وتصوير الفضاء، وما يغطيه من عناصر مختلفة، ومن ناحية صياغة السرد التى تتغير دونما استقرار على حال.

وقد رأينا أن نتناول هذه المسائل من خلال أثر له جديد موسوم بـ (إسكندريتى) وقد نعته صاحبه بـ «الكولاج الروائى» . ومن الأسباب التى دعتنا إلى اختيار هذا الأثر أنه ـ علاوة على كونه مصوغا على شكل سردى تستقطب فيه «الأنا» السرد والفعل فيما يروى ـ أثر حامل لنصوص كثيرة نقلت حرفيا من كتابات أخرى للمؤلف نفسه مثل «يا بنات إسكندرية» و«ترابها زعفران» ،كما أنه أثر يشتمل على أصداء لروايات أخرى له مثل (رامة والتنين) . ولذلك فإن (إسكندريتى) ، نص وسع نصوصا أخرى، وهو ما يؤهله لأن يكون نموذجا لمسألتنا. ثم إن هذا النص نص مضى فيه مؤلفه أشواطا فى التجريب والصنعة، وهو الذى وسمه بالكولاج الروائى،وقد تجسم ذلك فى النص بأشكال مختلفة منسوبة إلى أنواع أدبية وغير أدبية أخرى. وفى النص يسرى صوت «الأنا» تحكى إسكندريتها ،التى ترابها زعفران: حلم وتراث عريق وساحة للحب والكد، ومساءلة للمجهول فى آن كما وسمها هذا الإسكندرانى.

ويمكن أن نتناول المسألة ـ فى ضوء ما تقدم ـ من وجوه ثلاثة متعاقبة متلازمة تلازمها فى النص:

- «الأنا» مروية.
- « الأنا» راوية.
- فى العلاقة بينهما.

فى أشكال «الأنا» مروية وراوية فى (إسكندريتى):

من خصائص السيرة الذاتية الخالصة، أو نص السيرة الذاتية المتخيلة، أن يضطلع راو من درجة أولى يحكى فى الزمن الحاضر ما حدث له فى فترة سابقة «متتالية زمنية كافية لظهور خط لحياة ما» (٦).

ولعل هذا الوضع السردى يسمح بتمييز زمن الرواية (السرد) عن زمن المروى (المسرود) من الأحداث والمشاهد والأحوال . وإن المعتبر من هذه الزاوية، هو سلسلة الوقائع والأعمال تروى متتابعة فى خط زمنى متواصل.

غير أن الأمر فى (إسكندريتى) يختلف كل الاختلاف عما سبق ذكره، ذلك أن (إسكندريتى) صيغت صياغة اقترن فيها فعل الرواية (السرد) بالأفعال والمشاهد المروية (المسرودة)،

وهو ما نشأ عنه إيقاع فى الكتابة عجيب. تنقل إلينا مشاهد عن البحر الإسكندرانى وشواطئه، وعن أحياء المدينة، كما تنقل إلينا صوراً عن الأماكن التى كان المتكلم يأوى إليها مع عائلته، والأماكن التى درس بها... إلخ. وفى هذا الفضاء الواسع يخبرنا الراوى عن تنقلاته، ولقاءاته بالأصدقاء والصديقات، وما حدث من أحداث عامة فى تلك الفترة، لكن هذا المروى من المشاهد والأفعال تتخلله وقفات، هى عبارة عن مقامات سردية يتولى فيها الراوى الحديث عن أفعال الرواية (السرد)، والكتابة تستنطق ما تمت روايته وتسائله وتقومه:

لم يكن وفيق قد جاءنا ـ بعد ـ فى الإسكندرية فلم يلتق وسمير قط، أو هكذا أظن فهل تلعب بى الذاكرة؟ (٧).

إذا نظرنا فى هذا الشاهد تبين أنه ينقسم إلى قسمين:

ـ القسم الأول؛ يبدأ من قوله «لم يكن» وينتهى إلى قوله «وسمير قط».

ـ القسم الثانى؛ هو بقية الشاهد.

ففى الأول حكاية لقاء المتكلم ـ الذى ورد فى صيغة الجمع ـ ببعض الأصدقاء ـ وكان الزمن المستعمل هو الزمن الماضى «لم يكن، لم يلتق». وفى الثانى كلام للراوى فى الزمن الحاضر «أظن ـ تلعب» يسائل فيه نفسه عن مدى صدق ما أورده فى الحكاية السابقة ضمن مقام للرواية بين.

وهو مقام لايكسر خط الحكاية فحسب، بل يجعلها محل شك.

إن تلازم الرواية (السرد) والمروى (المسرود) فى (إسكندريتى) لا يمنع ـ من الناحية المنهجية ـ من أن نتناول كل طرف منهما فى قسم خاص به، قبل تناولهما فى سياق جدلى يصل الطرف منهما بالآخر فى قسم ثالث.

(١) «الأنا» مروية:

وصل الخراط عنوان أثره (إسكندريتى) الأول بصفة أخرى هى «مدينتى القدسية الحوشية»، ووصف العمل كله بأنه كولاج روائى فى صفحة العنوان.

وإذا وصلنا العنوان الأكبر (إسكندريتى) بالعنوان الأصغر «مدينتى القدسية الحوشية»، حصلنا من الناحية النحوية على جملة اسمية تتكون من مبتدأ جاء مركبا إضافيا «إسكندريتى»، وخبر ورد مركبا نعتيا. وقد تكون المبتدأ من مضاف معرف بالإضافة وبالعلمية «إسكندرية»، ومتعلق بمضاف إليه وهو الضمير المتكلم المتصل «ى». أما الخبر، فقد جاء متكونا من منعوت ورد هو الآخر مركبا إضافيا أضيفت فيه «مدينة» إلى الضمير المتكلم المتصل «ى»، ومن نعت جاء مركبا عطفيا غابت بين قسميه أداة العطف و«القدسية الحوشية»، حتى كأن اتصال الصفتين ضرب من التداخل بينهما، فلا انفكاك للواحدة منهما عن الأخرى. ويمكن أن نقرأ العنوانين فى تعلق بعضهما ببعض قراءة نحوية أخرى مدارها أنهما قد يشكلان مركبا بدليا واقعا خبرا لمبتدأ محذوف هو «هذه». ويتكون هذا المركب البدلى من مركب إضافى مبدل منه «إسكندريتى»، ومن بدل ورد مركبا نعتيا.

إن هذا التحليل النحوى لعنوان الأثر يؤدى بنا إلى استخلاص النتائج التالية:

أ ـ إن إسناد الإسكندرية إلى الضمير المتكلم المفرد، حصل فى مناسبتين اثنتين وذلك فى«إسكندريتى» و«مدينتى»، وهو ما يؤكد انتساب المدينة إلى المتكلم ويعمقه.

ب ـ إن مما تعنيه الإضافة فى السياق المذكور، هو الملكية؛ أى أن الإسكندرية المنسوبة إلى «الأنا» ملك له. غير أن الملكية ـ هنا ـ محمولة فى المجاز، ولعل مما يقصد إليه فى ذلك، أن تقدم الإسكندرية فى النص، كما عاش فيها المتكلم وكما تصورها وأبدعها.

ج ـ لعل ما يدعم التأويل الذى تأولناه، هو حضور الصفة المسندة إلى المدينة، وقد وردت مركبة من قسمين «القدسية» و «الحوشية»، وهما سمتان تندرجان فى مرجعين مختلفين الدين والطبيعة. «فالقدسية» صفة لما هو مقدس، والحوشية صفة للغريب والوحشى. ولعلهما صفتان لا تحيلان على خصائص المدينة بقدر ما تحيلان على إحساس «الأنا» تجاه ما تتعامل معها برؤية خاصة، وهو ما يدعم

حضور الذات المتكلمة المتضخم فيما تقول، ويوحى بما ستكون عليه الحكاية المرويّة حين تحتل فيها «الأنا» المراتب الكبرى.

وإذا ما ولينا وجوهنا شطر النص، تأكد لدينا هذا الحضور المتضخم «للأنا» تحكى حكايتها القديمة الجديدة مع إسكندريتها «القدسية و الحوشية». تبدأ (إسكندريتى) بالإسكندرية وتنتهى على وقعها. مشاهد من التاريخ والمعمار والجنان، لوحات من «عاصمة القداسة، والفجور معا، أرض القديس مرقس والقديس أثانيوس... جامعة المزارات من سيدى المرسى أبى العباس وسيدى أبى الدرداء..»(٨) يصدر بها الراوى نصه وقد عجنت بأحلامه وأحاسيسه، فجاءت بين شكل تراتيل من الشعر عجيبة. جاءت هذه اللوحات كالبيان الافتتاحى يتخذ سبيلا إلى (إسكندريتى). متكلم فى صيغة المفرد يرسم ملامح مدينته التى هى عنده «لؤلؤة العمر الصلبة فى محارتها غير المفضوضة»(٩). إنه عاشق يحكى أحواله وأخباره مع معشوقته. وأى حديث هذا الذى سيكون من وله يفنى فى محبوبة غير حديث النفس المنفعلة شديد الانفعال بما عنه تتحدث. ولا منطق فيما يساق إلا منطق العاطفة لايعرف للأشياء انتظاما خارجا عن نطاقها؟ ومن هو هذا الذى يتحدث عن «إسكندريته» غير ذاك الموقع تحت عنوان الكتاب: إدوار الخراط: وإن لم يذكرهذا الاسم مرة واحدة، فى الأثر، وحتى وإن اختلف الخراط الحقيقى عن الخراط فى «الكولاج الروائى»، فإن أسبابا تصل بين الخراطين. وحسب القارئ ما يحصل له من تشابه بينهما، حتى ينشأ بينه وبين الكتاب عقد حامل الكثير من طبائع السيرة الذاتية وإن سعى الخراط إلى اختراق قوانينها(١٠).

وإذا ما توغلت فى عالم (إسكندريتى) لفت انتباهنا راو متقدم فى السن يروى لنا ذكريات له فى هذه المدينة، وهو فى سن الطفولة والشباب.

ومن البديهى ــ والأمر كذلك ــ أن ننتظر رواية (سردا) لأحداث متعاقبة فى الزمن. ولكن (إسكندريتى) تخيب هذا الانتظار ؛ إذ تستوى أطرافا من وقائع الأيام السالفة مبعثرة متكررة أحيانا، وهى قطع عن أفعال الراوى أعماله إذ يتنقل مع بعض أفراد الأسرة، أو مع الأصدقاء والصديقات، وكثيرا ما يتنقل وحيدا بين البيت فى غيط العنب أو فى ابن زهر أو فى حارة الجلنار أو فى المندرة، والمحطة أو البحر، أو المدرسة ... إلخ. وغالبا ما يكون البيت محط الرحال بعد هذه الجولات:

نزلنا السلالم مسرعين، من بيتنا، فى حارة الجلنار، إلى راغب باشا، كنت أمسك بيد أختى هناء من ناحية، وأختى لويزة من ناحية أخرى، وكانت أمى تحمل أخى ألبير الصغير، وأبى قد لبس البالطو على جلابيته البيتى البيضاء، ومعه أختى عايدة(١١).

وعلاوة على هذه الأعمال المروية المتعلقة بالأنا، غالبا ما ينقل الراوى أحداثا عامة تتعلق خاصة بوقائع الحرب الكونية الثانية، وبالنضالات ضد الاستعمار الإنجليزى وقد كان طرفا فيها.

ولكن هذه الأفعال المروية فى (إسكندريتى) غالبا ماتكون تعلات للوصف والتأمل حتى إن هذا النص الخراطى يستحيل لوحات تنطق باهتمامه الكبير بالمكان وعناصره، يعدد أجزاءها يتأملها ويخلقها خلقا جديدا. رغم أن النص السير ذاتى ، مثلما حدد له من مواصفات هو نص تسرد فيه الأعمال فى مقام أول ــ أى أن التحول فى الزمن محدد أساسى لطبيعة النص المذكور(١٢).

ومن هذه الجهة يمكن القول إن هذا النص الخراطى تضخم فيه حضور المكان فى حين تراجع الزمان فتقلص السرد وتضخم الوصف. أو ليس ذلك مبررا بالعنوان ممكنا فى صدر الأثر، إسكندريتى وبالمقدمة، إن صح أن تكون لهذا الأثر مقدمة ، يتغنى فيها الراوى بإسكندريته؟

هكذا تتغير وظيفة «الأنا» المروية من كونها فاعلة متحركة متنقلة، إلى كونها رائية متأملة فيما ترى واصفة إياه.

ففى بداية حكاية الطفل مع أمه، ينقل الراوى أطوار جولة معه على الشاطئ . وقد كانت الأحداث المحكية فى صيغة السرد المفرد Le récit singulatif الذى يقتضى أن ينقل الراوى مرة واحدة فى الخطاب ما حدث مرة واحدة فى الحكاية(١٣) «أمسينا ـ هبطنا ــ وقفت» إلا أن هذه

الأحداث تتلاشى فى حركة أخرى هى حركة العين تنقل مشاهد من البحر والشاطئ والمتجولات عليه بعد سباحة شيقة قبالة بعض العساكر الإنجليز. وهذه الأوصاف المكثفة عبارة عن أفعال للرؤية: «**وأرى** درجاته.. **ورأيت** نور الشمس... ونحن **نلمح** الأجسام البيضاء»[١٤]. ولكن الوصف فى المقطع المتحدث عنه لم يتأت من حركة العين فحسب، بل كان متأتيا - أيضا - من حركات إدراكية لأعضاء أخرى فى الجسد، الذى كثيرا ما يستحيل طاقة إدراكية جبارة فى الكتاب كله، ونكاد نقول فى جل ما كتب الخراط. فللمس نشاطه وللأنف والأذن ولحواس أخرى أيضا: «**أحسست** رقرقته الباردة.. ولها **رائحة عطنة**.. ثم يرمين بأجسامهن فى الغمار **الطلقة المضطربة**»[١٥]. وإن كان جل حركات الطفل مقتصرة على الإدراك بشتى الحواس، فإن المدركات أو المواصفات كثيرا ما تكون فى أشد نشاطها. فكأن ذلك ضرب من ضروب التعويض عن عدم قدرة الطفل على الحركة المكثفة وهو يتطلع إلى أن يكون كذلك، أو إلى أن تكون حركته مستقبلا فى مثل ما يدركه من مظاهر للحيوية شتى:

> ورأيت نور الشمس **بعنفوانه وسطوته** ينزل، بعد آخر الكازينو، على البحر المفتوح الفسيح **المتقلب**، الذى **تأتى أمواجه بسرعة**.. لم يكن بالبحر حولى غير السيدات، **ينزلن** على السلم **ويشهقن من صدمة الماء**، ويقفن قليلا **يمسكن** بالحبال القوية بين الأعمدة، ثم **يتحركن مشيا** إلى البحر **يتهادين** بحرص، ثم **يرمين بأجسامهن فى الغمار الطلقة المضطربة**[١٦].

تبين لنا أن جل أفعال «الأنا» مروية محصورة فى إدراكات الجسد، إن بالعين، وإن بالشم، وإن بالسماع وإن باللمس ... إلخ. فللجسد فى روايات الخراط عامة وفى (إسكندريتى) موقع عظيم. والجسد فى هذا النص الروائى منطلق للإدراك، والمدرك كثيرا ما يكون جسديا «فلابد للمحسوس من أن يدرك بالجسد»[١٧]. وليس ثمة من معنى حسب النظرية الظاهراتية إلا متى حصل بواسطة الجسد، لأن المعنى «محايث للمحسوس»[١٨]. «ولايمكن أن يقرأ هذا المعنى بواسطة الإحساس، أو يحلل بواسطة التفكير إلا إذا تقبله الجسد، وتأثر به قبل كل شئ، ثم إذا كان هذا الجسد ذكيا»[١٩].

فكثيرا ما تكون «الأنا» المروية فى (إسكندريتى) محتفية بشبقها تنظر إلى المرأة جسدا يثير الرغبة، تدركها بشتى الحواس:

> وكانت يداها فى يديه عجينة متماسكة خمرانة، وغناؤها الغزل الخفيض قد ثبتت أنفاسه، تهدجه الآن ليس من الجرى، بل من شوق جسدى فوّار: يفوت علينا الهواء يحايلنا..[٢٠].

تبين لنا، إذن، أن «الأنا» فى (إسكندريتى)، تتعامل مع العالم تعاملا حسيا. ولكن هذا التعامل الحسى كثيرا ما يستحيل تعاملا روحيا[٢١] فيه الكثير من التخييل والتهويم والانفعالات النفسية.

وتضحى الرؤية العينية رؤيا حلمية فتنصهر هذه فى تلك ضمن عمل فنى يرتقى بفن السيرة الذاتية إلى أعلى درجات التخييل، ويصبح الطفل والشاب فى «الأنا» المروية ملتبسين بالكهل عند النظر إلى الأشياء والإنسان، وقد اختلط زمن الرواية (السرد) بزمن المروى (المسرود). أفلا يمكن القول إن كتابة السيرة الذاتية بهذه الطريقة تنزاح كثيرا عن أن تكون نقلا للماضى أمينا، فيستحيل العقد السير ذاتى بين القارئ والأثر، عقدا روائيا، وهو ما دعا بعضهم إلى القول:

> فقضية الحقيقة فى السيرة الذاتية هى على الأرجح قضية زائفة، إذ إن السيرة الذاتية من حيث هى سيرة ذاتية، مجافية للحقيقة، وأول أسباب ذلك أن كاتب السيرة الذاتية لايستطيع مهما فعل أن يتخلص من الحاضر الذى يكتب فيه ليلتحم بالماضى الذى يرويه[٢٢].

لعل هذا الشاهد على مافيه من صفات تنطبق على حضور «الأنا» مهومة، مجنحة، يفتقر إلى نصيب من الدقة،

إذ إن الانزياح عن الواقع أو الحقيقة مثلما قال جورج ماى، ليس هروبا من الواقع، وإنما هو تشكيل للواقع «وإعادة بنائه على نحو يحقق توازن البناء الفنى مع أبنية المجتمع التى يكون متأثرا (أى الكاتب) بها أصلا ومؤثرا فيها، كاشفا عن رؤى ووعى مزلزل للأبنية الأصلية»(٢٣).

فكثيرا ما تبدو «الأنا» المروية فى (إسكندريتى)، وهى تنظر إلى الجسد متأملة فيه سابحة فى آيات جماله. فيقع الانزياح مما هو محسوس إلى ما هو مجرد تخييلى. وحسبنا مشهد من المشاهد الكثيرة فى (إسكندريتى) يظهر العاشق فيه واقفا على «البلكونة» المطلة على الفيللا منتظرا معشوقته. وعندما تطل ينشد إلى جسدها يصفه، ثم يغرق فى تأملاته وتهويماته البعيدة، فتصبح رؤيته نوعا من الرؤيا:

> جسمها كالعجين الأبيض المتماسك، والسواد الشفاف يبرق نسيجه المهفهف كالموج، بالليل، على رمالها الدمثة، وهى تنفتح عن **ربوة فينوس المتحدرة**، شقها الطرى ملتئم بنعومة وشوق، وشفتاى منطبقتان على ثمرة البلح الصغيرة الداكنة، أستطعم سلافتها المسكرة، وأنين المتعة كأنين الموت، **لم أجد فى الجسم الإجابة التى أنشدها** ولوعتى إليها لاعجة أبدا. **الطائر الأبيض الرؤوم يطبق على بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان،** حنانه قاتل ولاغنى لى عنه، **واختناقى فى الريش اللين كأننى أريده وآوى إليه. الغراب الحدأة الأنثى الخصيبة** المعطاء بذلت لى جسم عمرها، وعرفت فى صدرها الطيب قوة الحب والمقدرة على البقاء. **فأين مهب الهواء الفسيح فى الأفق الواسع المفتوح؟ وأين عصف الرعد بموسيقى الحرية والفرح**(٢٤).

فى هذا الشاهد يبرز هذا العاشق متحركا عبر الرؤية التى تنقل مفاتن المعشوقة الجسمية، ولكنه لايلبث أن يسمو بها إلى آفاق الآلهة. وقد عجز الجسد عن الاستجابة للعشق «الفوار»، لتصبح المرأة رمزا للحب والحرية والفرح والقدرة على البقاء. وليست الأوصاف المجردة والشطحات الصوفية المجنحة فى الكائن الفينوسى ـ وإن بدت من قبيل التخييل ـ بخارجة عن الواقع، وقد تجدد وتغير واكتسى قيمة أخرى له. و إن تعابير من نوع «تنفتح عن ربوة فينوس المتحدرة»، «والطائر الأبيض الرؤوم يطبق على بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان»، «واختناقى فى الريش اللين» تنصرف عن المرأة الواقع مندرجة فى التوق إلى نحت كيان للمرأة جديد ينفى عنها النظرة الشيئية التى مازالت ملتصقة بها. ولعل هذا الحضور التخييلى للمرأة فى علاقتها بالمفتون بها، وإن كان منصرفا عن الواقع؛ فإنه «حقيقى من جهة كونه مشروعا إنسانيا، وهو فى النهاية إثبات لقيمة غير موجودة، ولكنها تكسب الواقع معنى»(٢٥).

تبين لنا فيما سبق ـ إذن ـ أن «الأنا» المروية قد تشكلت على هيئات مختلفة: ينتقل الصبى أو الشاب مشيا، أو على الترام من البيت إلى المحطة، إلى البحر إلى الصديق أو الصديقة، ولكن هذا التنقل ليس إلا تعلة للوقوف على تفاصيل المكان يرصدها، يرسمها بريشة الفنان وقد عجن الصبى والشاب فى الكهل الذى مالبث يظهر برؤاه وأحلامه الحاضرة المطبوعة بذكريات الماضى والمسكونة بآمال المستقبل. حتى إن هذا الحضور كثيرا ما يبرز فى أفعال التذكر والكتابة فيما يروى. لكن كيف توزعت هذه «الأنا» المروية ضمن ما أسماه الخراط بالكولاج الروائى؟ فما الكولاج، وما هى وجوهه التركيبية فى (إسكندريتى)؟

من الواضح أن مصطلح «كولاج» منقول حرفيا عن اللغة الفرنسية "Collage" ومما يعنيه لغة، إلصاق شئ على شئ، وهو فى مجال الرسم تركيب يعمل من عناصر تلصق على اللوحة(٢٦). ومن هذه الجهة، يمكن أن نستخلص أن الكولاج منسوب إلى مجال النظر، أما الكولاج اصطلاحا فهو:

> كل ضرب من الروايات، لايروى حكاية واحدة، وإنما يروى حكايات مختلفة لارابط بينها. وهى حكايات ترسم مجتمعة صورة للعصر أو للمكان(٢٧).

وإذا ولينا وجوهنا شطر (إسكندريتى) لفت انتباهنا أولا أنها غير ذات فصول معنونة على نحو ما نجده فى (ترابها

زعفران) و(أمواج الليالي) و(يابنات إسكندرية) و(حجارة بوبيللو) و(رامة والتنين)وغيرها من الروايات[٢٨]. وليس في (إسكندريتي) من أقسام ظاهرة بينة الحدود، إلا ما يعرضه الراوي أحيانا من رسائل وردت عليه من بعض أصدقائه الخلص كجورج ووفيق وسمير، أو ما يقدمه من يوميات أحيانا .. إلخ. وتكون هذه الأقسام داخل النص معنونة مؤرخة بينة الحدود التي تفصلها عن كلام الراوي.إلا أن التواصل الظاهر للكتابة في (إسكندريتي) يبدو وهميا متى عمّقنا النظر في التركيب الحكائي الذي تشكلت به (إسكندريتي). ولعل قارئ هذا الأثر كثيرا ما تستوقفه فقرات مطولة ترجعه إلى ما كتبه الخراط في روايات أخرى مثل (ترابها زعفران) و(يابنات إسكندرية) على سبيل المثال، وإذا أمعنا النظر في هاتين الروايتين في علاقتهما بـ (إسكندريتي)، وقفنا على نوع من التماثل التام بين ما ورد هنا، وما جاء هناك. ولعل ما يتواتر هو صورة الطفل أو الشاب في البيت مع أفراد العائلة في غيط العنب أو في راغب باشا أو على الشاطئ متعلقا بالأصدقاء والصديقات كـ «سيلفانا ـ ديسيينا ـ وهيبة إسكندرة ـ إيفيت ـ ساسون ... إلخ. كما تتكرر صورة للشباب مشاركا في النضال ضد الإنجليز[٢٩].

فهل الكولاج الروائي من هذه الجهة، لملمة لشتات من ذكريات «الأنا» في علاقتها بالعالم والآخرين، بحيث أصبحت مركزا للكتابة الروائية عند إدوار الخراط يصدر عن رؤية مركبة يتطلع بها إلى المستقبل؟

وإذا ما نظرنا في التركيب الروائي في (إسكندريتي) نفسها، تبين لنا أن للكولاج هيئات أخرى مختلفة. فليس الكولاج إلصاق حكاية إلى حكاية ضمن نسق من التداعي فحسب، وإنما هو جمع لأبعاض من الحكايات كثيرا ما تغيب بداياتها ونهاياتها.وهو إلى ذلك «كولاج» من اليوميات والذكريات والرسائل الواردة من الأصدقاء؛ جورج، سمير، وفيق، فرنسيس أنطونيوس، فقد تأتي الرسالة كاملة كالتي وردت عليه من جورج، وقد ترد مفتتة تتخللها تعليقات الراوي عليها وانطباعاته عن الماضي والحاضر، في شكل متقطع يذكر بتقنية سينمائية هي تقنية الكاميرا المتقطعة، كالتي وردت عليه من قبل وفيق.

ولعل من أخص خصائص الكولاج الروائي في (إسكندريتي) ـ فيما نعتقد ـ تقطيعه للزمن وتركيبه تركيبا بعيدا كل البعد عن خطية الحكاية العادية. وكذا ذكرنا سابقا تراجع مسألة الزمن في الكتابة الخراطية والاستعاضة عنه بالفضاء يتحرك فيه النظر والرؤيا، ولئن كانت الحكايات في (إسكندريتي) تشتمل على ذكريات الطفل والشاب و تقدم بأشكال الأفعال في صيغة الماضي «المفرد»، أو المضارع المسبوق بكان، فإن السرد كثيرا ما ينقطع، وذلك باستعمال الأفعال في صيغة المضارع الدال على الحال:

> **هبطنا** السلم الزلج الذي **ينزل** إلى الماء، **وأرى** درجاته الحديدية معووجة وسوداء تحت سطح الموج، **أمسك** بالدرابزين بشدة، كانت أرضية الكازينو فوقنا الآن ونحن تحتها في الماء وقاع البحر قريب. **وقفت** على آخر درجة من السلم[٣٠].

أليس في هذا الإيقاع الزمني طمس للحدود بين الأزمنة؟[٣١] ألا يتأتى من ذلك تقطعات في ذهن القارئ عليه أن يبحث لها عن نسق؟ أليس تفتيت الحكاية والزمن، والكولاج الجامع لأطرافها عبارة عن مشروع روائي غير مكتمل، على القراء أن يكملوه بطرق مختلفة فيتكاثر الأثر؟ ثم ألا يمكن القول أيضا إن (إسكندريتي) ليست مجالا لمنطق الزمن والسبب، وإنما هي مجال اللوحات ترسم الشخصية والمكان وقد استقطبتها الذات؟

ولعل النظر في تجليات «الأنا» راوية من شأنه أن يبين عن الكثير من أسرار هذا الكولاج العجيب.

(٢) «الأنا» راوية:

لعل ما نقصد إليه من «الأنا» راوية هو ما يتجلى من صور لحضورها في (إسكندريتي) وما يصل بينها وبين شخصية الكاتب من أسباب يكشف عنها النص. فالإسكندرية منسوبة إلى الضمير المتكلم المفرد مثلما أسلفنا. والموقّع على العنوان هو إدوار الخراط. فهي، إذن، إسكندرية الخراط في العنوان وفي النص الذي تتواتر فيه بالصيغة نفسها. وإذا تكرر العنوان وتضخم الحديث عنه في النص، فإن الاسم الموقع

على العنوان لم يذكر فى النص ولو مرة واحدة. وحتى إذن الرسائل المبعوثة إليه من الأصدقاء، لم يذكر فيها إلا اسم المرسل فى حين يسكت عن اسم المرسل إليه، وحين يكتب جورج ووفيق وسمير وفرنسيس أنطونيوس رسائلهم يوقعونها بأسمائهم فى حين يغيبون اسم المبعوث إليه «أخى وصديقى العزيز. عزيزى وصديقى المحبوب، أخى العزيز». وعلاوة على ذلك، لم نجد اسما آخر يعوض الخراط بصفة واضحة ما عدا ما ظهر من إشارات قليلة إلى اسم ميخائيل، وإن كان ذلك بطرق غامضة فيها الكثير من المكر الفنى.

ففى المناسبة الأولى يلمح فيها إلى اسم ميخائيل عند الحديث عن رامة والتنين، وهما شخصيتان وردتا فى رواية موسومة بـ (رامة والتنين)، وكان ميخائيل فى الرواية «من عشاق رامة»(٣٢).

وفى المناسبة الثانية يتحدث الراوى عن خاله «فهيم فى عيد الملاك ميخائيل»(٣٣)، وفى هذا السياق ينكر فى موقع غير متوقع أن يكون اسمه ميخائيل «عندئذ أعرف حقا فرحة العيد، عيدى الخاص. ولست أنا مع ذلك ميخائيل، لا على وجه الدقة ولاحتى على وجه التقريب»(٣٤).

وفى المناسبة الثالثة، يروى الراوى جولة له مع فتاة فى صيغة الغائب. وعندما تدخل هذه الفتاة دكانا صغيرا تجذبه من يده ، ويصف الراوى هذا المجذوب ميخائيل:

وهى تدخل بجانبها إلى الدكان، فيمتلئ حيز الدكان بها ويقف ميخائيل نصفه بالداخل ونصفه على الرصيف(٣٥).

نستخلص مما تقدم أن الحديث عن هوية المتكلم فى (إسكندريتى)، ينزع إلى الغموض، فهو معين يحيل على شخصية الكاتب نفسه من خلال انتساب «إسكندرية» إلى ضمير المتكلم فى العنوان وداخل النص، وهو الضمير العائد على صاحب النص الذى وقعه. وهو غائب اسما فى النص كله بحيث لم يرد اسم إدوار الخراط فى الأثر، ثم إنه مسمى تسمية مخيلة «ميخائيل»، لكن الراوى ينفى هذا الاسم فى موطن نصى آخر ، إنها لعبة الخفاء والتجلى، وهى أيضا لعبة السيرة الذاتية والرواية المخيلة. فكلما ظن القارئ أنه بصدد قراءة سيرة ذاتية، اصطدم بما يعطل هذا الظن. لكن كيف تبرز «الأنا الراوية» على غموض هويتها فى النص؟

ذكرنا فى القسم السابق، أن الذكريات أبعد من أن تتبع النظام الخطى للأحداث الماضية، كما ذهبنا إلى أن (إسكندريتى) نص منكسر، مفتت تجتمع فيه مزق من الحكايات، ويقترب فيه الزمن السالف من الزمن الحاضر الذى هو زمن التذكر والكتابة ، ولعل ما يلفت الانتباه فى (إسكندريتى) هو هذا الإيقاع الكبير المتواتر بين زمن المروى من الحكايات وزمن الرواية (السرد) والكتابة. ذلك أن الراوى كثيرا ما يقطع سير الحكايات المتداعية تداعيا حرا:

الحكاية تولد حكاية التى تولد حكاية بلا نهاية فى قلب إطار دائرى مما يوحى بحس اللانهائى. كما هو الشأن فى المنمنمات والمثمنات والدائريات التى لابداية لها ولانهاية فى أرابيسك الذاكرة(٣٦).

كما ذكر الخراط ذلك فى حديثه عن تجربته الروائية. ويكون القطع بكثافة ظهور مقامات الرواية والكتابة يتحدث فيها الراوى إلى المروى له عن طريق صياغة حكاياته وهو فى الزمن الراهن، فهو تارة يقوّم ما رواه وتارة يسائله ويشكك فيه إلى حد نفيه أحيانا فيزداد تعطل سير هذه الحكايات:

ولماذا ندين هذه **الكتابة** ـ أو ننظر إليها من عل؟

ألأننا نخشاها أو نتوجس من وخيم عقابيلها؟

ما شأن ذلك كله بأى شئ.

وكيف أستطيع أنا أن **أبعث هذه «الوحوش» بعد نومها الطويل**، وأن أخلق «**رواية**» كأنها هى نفسها فرانكشتين الذى يتحدث عنه صديقى القديم. **وحوش الكتابة الرابضة.**

ها هوذا **«النص ــ الوحش»** يعكف على ذاته، على مرآة لانهاية لترداد صورته فيها. أعمدة الملح متكررة حتى المدى(٣٧).

تخوننى **الذاكرة** أم تصور لى **خيالاتى شيئا أكثر واقعية من أى «واقع» فعلى،** أم أن هذا ما

حدث فعلا؟ (**ما شأن ما أكتب** هنا بما حدث فعلا؟ هل ما حدث أكتبه؟ وما أكتبه حدث؟ ثم ماذا يمكن أن يكون حدث؟ [٣٨].

هذان الشاهدان مقتطعان من حيزين نصيين متباعدين نسبيا. وبين الشاهد والآخر حكايات أو أطراف منها تحكى. وكل شاهد يتضمن أسئلة شتى عن غاية ما يكتب، وعن مدى صدقه. تلقى هذه الأسئلة على المروى له كما يلقيها الراوى على نفسه . وكل شاهد يحول اتجاه النص من عالم الحكاية تحكى فيها أعمال الشخصية المروية فى تعلقها بالآخر، وحركات مشاهداتها وتأملاتها، إلى عالم الكتابة والرواية مناهضا العالم الأول. فليس الراوى من هذه الجهة صوتا صامتا «أو موقعا مجردا» أو سلطة غير شخصية، أو آلة عظيمة تشتغل بطريقة مستقلة دون تدخل الذات الحقيقية[٣٩] ،مثلما يذهب إلى ذلك بعض النقاد، وإنما له حضور مكثف فى النص وكثيرا ما يستحيل صوته صوتا مجهورا للكاتب الذى يسعى إلى تغيب حقيقته دون جدوى وهو يشكك فيما يروى ويكتب فى زمن الرواية. أليس هذا وجها من وجوه التنازع بين كتابة السيرة الذاتية التى تحيل على واقع بعينه، وكتابة الرواية التى تفتح آفاقا وتصور أشياء أكثر واقعية من أى واقع فعلى؟ ثم ألا يمكن القول إن واقعية ما يروى استعيض عنه بواقعية فعل الرواية (السرد) والكتابة فى تخلقه وتردده بين الحقيقة والخيال؟

لعل المقامات الكثيرة التى تنشأ عن كثرة أفعال الرواية (السرد) تسمح بخلق أنماط تواصلية بين الراوى (أو الكاتب) والمروى له أو القارئ، وهو ما يجعل الكتابة فعلا مشتركا بين الكاتب والقارئ تماما.

لا يثبت الراوى شيئا أو ينفيه أو يتساءل عنه، إلا وهو يروم أن يلزم المتلقى بالإجابة عنه أو بتصديقه[٤٠] . ولعل السؤال والنفى فى المقامات المذكورة أكثر من الإثبات. فعندما يلقى الراوى أو الكاتب أسئلة من نوع: «لماذا ندين هذه الكتابة؟ما شأن ذلك كله بأى شئ؟ فإنما يريد دفع المروى له أو القارئ إلى الإجابة عن الأسئلة أو التفكير فيها، فالسؤال الأول مثلا جاء فى صيغة المتكلم الجمعى «نحن»، وقد أشرك الراوى فيه المروى له. ولعل الجهة المسؤولة هى «نحن» أيضا. والسؤال مندرج فى الأسلوب الاستفهامى الإنشائى وهو يحمل فعلا لا قوليا illocutoire acle´ وهو عبارة عن عمل تداولى ينجزه المتكلم وهو يتلفظ [٤١] بالسؤال فى سياق معين. وإذ قد تبين لنا فى القسم السابق و فى هذا القسم أن الراوى ـ الكاتب لايكتب رواية عادية، أمكننا القول إن المروى له أو القارئ الذى ـ بخطابه ـ امتدت إلى نفسه الحيرة والشك والسؤال، حتى إن الراوى أحيانا يتساءل عوضا عن المروى له أو يجيب عن بعض ما يلقيه عليه هذا المروى له من أسئلة. فعندما يقول مثلا: «ولست أنا مع ذلك بميخائيل لا على وجه الدقة ولا حتى على وجه التقريب»[٤٢] ،فإنه يجيب عن سؤال يتبادر إلى ذهن المروى له أو القارئ عندما يحصل لديه الدليل النصى على أن المتكلم هو ميخائيل فيطرح السؤال التالى: «ألست أنا ميخائيل إذا؟».

ولكن لم يكن حضور مقامات الرواية المتواترة بهذه الهيئة، والذى ينشئ تواصلا حوريا كثيرا ما يكون ساخنا بين طرفى المقام: الراوى والمروى له، إلا شكلا من أشكال مختلفة. من ذلك كثافة استعمال الزمن الحاضر بين المروى من الحكايات، حتى إن الأمر يختلط على القارئ، فلا يكاد يميز بين ما يتصل منه بالمحكى و ما يتعلق بفعل الرواية (السرد) حتى إن فيليب لوجان يعلق على هذا الأسلوب فى كتابة السيرة الذاتية بقوله:

> إن استعمال الزمن الحاضر الذى هو زمن الرواية (السرد) صورة تدخل الكثير من الاضطراب الذى يظهر عند التفريق بين الحكاية (histoire) والخطاب (Discours) وبين السابقية والآنية[٤٣].

وحسبنا هذا الشاهد دليلا على هذا الانتقال المفاجئ فى النص بين الزمنين:

> النور **يأتى من** فتحة علوية واسعة، منقورة من السقف الحجرى مضطربة الحواف، **فيغمر** هذا الاتساع الداخلى المحصور بين صخور مشققة عليها طبقات بارزة قليلا (..) ولما **عدنا** بالترام فى أول الليل، **كان** الميدان الصغير فى آخر شارع راغب باشا خاليا [٤٤].

إن هذا الاجتماع الغريب، الذى هو ضرب من الكولاج السردى، بين الزمنين الحاضر والماضى فى السياق الواحد ينفى الحدود بين الأزمنة، ويجعل القارئ أو المروى له كأنه معايش لما يروى. فهو ليس حاضرا يستمع إلى الراوى يسرد حكايته الماضية فى الزمن الراهن فحسب، بل هو حاضر فيما يروى ويوصف. ثم إن هذا الخلط كفيل بخلق عالم من الحلم تنتفى فيه الزمنية الميقاتية، وفى ذلك يقول الراوى أو الكاتب فى (إسكندريتى):

ليس للحلم زمن. ليس حلما، ليس هناك زمن[45].

تبين لنا فيما سبق ـ أن «الأنا» الراوية، تجلت فى المقامات التى هى عبارة عن سياقات نصية يتحدث فيها الراوى ـ الكاتب عن عمله وهو يروى ويكتب، إلى المروى له والقارئ، كما تجلت فى استعمال الزمن الحاضر فى المروى والموصوف من الأشياء والشخصيات. ولعل الشعر المكثف الحضور فى (إسكندريتى) مجال آخر واسع تبرز فيه الذات المتكلمة منفعلة حالمة، متأملة. حتى إن «الأنا» الراوية كثيرا ما تتحول إلى «أنا» شاعرة «moi poétique» «تشعر» poé-tiseu ماكانت ترويه أو تصفه. وليس من حضور للذات فى الخطاب إلا مستدعيا ذاتا أخرى هى ذات القارئ. وليس من الغريب أن يتكثف القول الشعرى فى (إسكندريتى) التى كانت كتابتها مجالا تحتل فيه «الأنا» فى تعلقها بالعالم مركز الصدارة. ثم إن هذا الحضور تقتضيه الاختيارات الفنية فى الكتابة التى سبق الحديث عنها (من نوع تكسير الخطية الزمنية، واختلاط الأزمنة ، والتركيز على المكان والإنسان يوصفان باستمرار ويتعالى وصفهما إلى مجال الرؤيا الحالمة) ، فإذا كان من مهام الراوى نقل الوقائع ضمن خطية زمنية، (وإن كان هذا الأسلوب فى صياغة الحكاية مهشما أو يكاد فى إسكندريتى) ، فإن «الأنا» الشاعرة «لاتهتم بالواقع لذاته، وإنما تهتم به من جهة الأحاسيس التى تحصل [لها] منه»[46]. وهى تتعامل معه تعاملا ذاتيا. وليس مفهوم الذات مفهوما مجردا، بل هو حاصل تفاعل بين «الأنا» والعالم وقد اصطبغ بها.

فكثيرا ما تتحول «الأنا» الراوية الواصفة إلى «أنا» شاعرة تسمو بالجسم إلى مصاف المجرد المخيل:

سوف أقول: عينان كأنهما زهرتان منورتان طافيتان على ماء اللوتس الذهبى.

عبق ماء البحر الملح، نفث سمك ذفره يتضوع.

الصدفة التى رأيتها، ذات حلم، وردية اللحم، داكنة، حجرية اللزوجة،متماسكة وطرية، على شاطئ جسمى الرملى.

الخضرة اليانعة الظليلة يتفتق لها ألف باب على حرف اليم.

النباتات والزروع حية وارفة تشاركنا فعل العشق الحميم[47].

إن المتأمل فى هذا المقطع يستخلص الكثير من خصائص الشعر. فهو من الناحية النحوية متكون من جمل اسمية. لا وجود للزمن المحدد فيها. وهو من الناحية البلاغية مشكل من صور فيها الكثير من التحليق فى عالم الحلم حتى أن وجوه الشبه تغيب أحيانا بين طرفى التشبيه. والمقطع من حيث توزيعه على الورق شبيه بتوزيع الشعر الحر الموزع على أسطر شعرية تختلف من حيث الطول. أما الإيقاع فيه فهو ماثل فى مظاهر التوازى سواء بين الأسطر أو بين المركبات النحوية داخل كل سطر.

إن هذه الأساليب الشعرية، وراءها «أنا» منفعلة تتكلم إلى ذات مستقبلة بكلام حامل لقوة لا قولية مدارها حمل السامع أو القارئ على الانفعال بما يصاغ له، وعلى الانصراف عن معهود المشاهد، إلى عوالم من الوجود المستحدث. هذه إذن بعض المواطن النصية التى يتواتر فيها حضور «الأنا» راوية،، رائية شاعرة. فما الأشكال التى ظهرت فيها؟

يوحى العنوان الذى أسند إلى هذا الكولاج الروائى بأن الضمير المتكلم المفرد الذى نسبت الإسكندرية إليه هو الذى سيستبد بالرواية (السرد) ، وقد تحقق حضوره مكثفا فى النص خاصة أن الأمر يتعلق بكتابة سيرة ذاتية متنوعة الأشكال. ولعل مقامات الرواية التى تحدثنا عنها سابقا، تبرز ذلك

بجلاء، ولكن هيهات أن يقتصر حضورها على هذا الشكل؛ إذ كثيرا ما تنسحب من الرواية، ويختفي صوتها من النص، فتكتفي بالسرد دون أن تكون طافية على سطح الكلام؛ إذ تأخذ مسافة بينها وبين من تتحدث عنه الذى يصاغ فى شكل ضمير الغيبة:

كان أبوه أيامها قد ترك عمله عند الشيخ المراغى، تاجر البيض والبصل[٤٨].

كان عندئذ يقول **لنفسه** أشعار الشباب رتيبة الإيقاع، حزنها طفلى عذب مهدهد للجراح الأولى البريئة الساطعة [٤٩].

فى هذين الشاهدين حديث عن الطفل والشاب، وقد انسحبت «الأنا» الكهلة مما تروى فيحصل نوع من الازدواج فى الذات المتكلمة عن نفسها، ولكن هذا الازدواج قد يتم بشكل آخر مغاير؛ إذ يتكلم الراوى بضمير الأنا، لكن المروى هو الولد مغيبا:

أرى الولد، صغير الجسم، ساقاه رفيعتان فى الشورت الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح، عيناه كأنما فيهما نظرة متأملة [٥٠].

لم أكن، ولست بعيدا عنك جدا أيها الصبى المتفزز المعذب بتمزق جسدك [٥١].

وقد تنشطر الذات المتكلمة إذ تصبح متحدثة ومتقبلة لحديثها، حيث تبلغ درجة كبيرة من الانفراد فتتواصل النفس مع ذاتها:

لماذا لم أكتب فى تلك اليوميات التى اصفرّ ورقها (بعد أكثر من خمسين عاما، ألا تريد أن يصفر، ويصبح هشا، مثل حياتك نفسها) [٥٢].

إذن، لم تكن الذات الراوية، والمروية واحدة دائما بل كثيرا ما تنشطر بأشكال مختلفة، فكأنها تعترف بنفسها، تقبلها تارة وتتنكر لها وتعرض عنها أخرى. و لعل هذا الائتلاف الذاتى، والانفصام النفسى داخل (إسكندريتى) وجه آخر من وجوه الكولاج الروائى فيها، وتواتره فى النص من شأنه أن ينشأ عنه نوع من الإيقاع طريف.

فهل يعكس هذا الانشطار أو هذا الفصام تقطعات فى الذات تعكس عدم استقرارها على حال كما تجلى ذلك فى الأقسام السابقة من جهة ما ترويه ومن جهة الكيفيات التى تروى بها؟ [٥٣] وهل ينطبق قول بعض علماء النفس على هذه الحال متحدثين عن الانشطار بكونه «تواجداً لمجموعتين من الظواهر أو حتى شخصيتين يمكنهما تجاهل بعضهما البعض، ضمن النفس الإنسانية»[٥٤].

إن هذا السؤال فى الحقيقة ليس موضوعه الكاتب الحقيقى بقدر ما كان موضوعه الذات الراوية ـ الكاتبة فى النص وقد تفكك التماسك والترابط فى كتابتها، وإن كانت لهذا النص أشكال محتملة للبناء شتى، على القارئ المشاركة فى إنجازها. هذه إذن بعض وجوه «الأنا» مروية وراوية فى (إسكندريتى) فما وجوه العلاقة بينهما ؟

(٣) ـ فى العلاقة بين «الأنا» مروية والأنا «راوية»:

لقد تبين فيما سبق تحليله، أن (إسكندريتى) نص يحكى فيه الراوى حكايته، فهو من هذه الناحية نص الرواية . ثمة، إذن، تلازم بين «الأنا» المروية والأنا الراوية، وإن ظهر ذلك بأشكال مختلفة. وإذا كان المتكلم كهلا يروى حكايته طفلا وشابا، فى الزمن الراهن، فإن ذلك لا يعنى البتة انفصال الكهل عن الطفل والشاب.

فإذا اعتبرنا أن ما يحكى من جنس الوقائع التى حدثت سابقا، فإن من يحكى محكوم بالمقام الذى يحكى فيه: الأنا الكهل تحكى حكايتها فى الزمن الراهن. ولذلك فإن ما يروى كثيرا ما يصيبه التحريف والتغيير والكذب «باعتباره منزلا فى سياق ما»[٥٥].

قد سبق أن رأينا أن الراوى فى (إسكندريتى)، كثيرا ما يتدخل فيما يحكيه عن نفسه وعن المحيط الذى عاش فيه، بالتقويم والمساءلة ،كما ذكرنا أن استعماله الأزمنة كثيرا ما يشمله الخلط. وهو فى ذلك ليس ببعيد عما نجده عند روسو الذى ذكر فى (إسكندريتى) أكثر من مرة، والذى يعد من الرواد فى مجال كتابة السيرة الذاتية. ومما كان يراه هذا الكاتب أن رسمه لحالة وعيه مزدوج التركيب: يرسم وعيه بالحدث الذى حصل فى الزمن الماضى، كما يرسمها متأثراً بالحاضر الذى يكتب فيه[٥٦].

لكن هل يعنى هذا التلازم الكبيربعين «الأنا» الراوية والمروية، تجريدا لحياة الطفل والشاب؟

لعل قارئ (إسكندريتي) كثيرا ما يقف على فقرات نصية، تطول وتقصر، يتغير فيها أسلوب الكتابة بشكل واضح. وإذا وصلنا ذلك بما يروى، وجدنا الطفل أو الشاب يتكلم، أو يرى الأشياء، أو يتحسسها بطريقته الخاصة. ويمكن أن نستدل على ذلك بفقرة يتحدث فيه الراوى عن أبيه بلغة الصبى القريبة من أسلوب المشافهة :

يشتغل يوما أو يومين أو أسبوعا أو أسبوعين، ثم لايجد شغلا **بالأسابيع** ولكنه ينزل كل يوم **على الصبح**، فى ميعاده بعد أن يشرب قهوته، التى يصنعها بنفسه على السبرتاية، ولا يعود إلا **على المساء**(٥٧).

ما يستوقفنا فى هذا الشاهد أمران:

ـ أسلوب المشافهة الذى يظهر فى التراكيب اللغوية المستعملة:«بالأسابيع»، «على الصبح»، «على المساء».

ـ المعرفة غير الدقيقة بالأوقات التى يشتغل خلالها الأب.

وما نستخلصه من ذلك، أن الراوى الكهل اقترب من شخصية الطفل اقترابا حتى غدا كأنه هى فى لغتها البسيطة وفى غموض الأشياء عندها. وقد ينسحب هذا الراوى أحيانا، فيتقلص حضوره تقلصا يجعل الشخصية المروية تتحدث عما تقوم به فى حاضرها دون مراعاة لمنطق الزمن السالف:

رأيت أننى أسير إلى كوم الدكة. وفى الطريق ذهبت إلى الجنينة الواسعة التى تقع **على المحمودية** والتى كنت أشترى منها، **الآن وأنا صغير**، الخس والجرجير والبصل الأخضر(٥٨).

فالرؤية فى هذا المقطع هى رؤية الطفل للزمن، واللغة مشتملة على بعض التراكيب الشائعة فى الكلام الشفوى: «على المحمودية». ثمة، إذن، نوع من التقارب بين الراوى والمروى يترتب عليه ما يسميه بعض النقاد بالتماثل أو التوحيد (consonnance)(٥٩) فى الرواية الذاتية.

ولكن هذا التقارب كثيرا ما يتحول تباعدا بين الشخصيتين: شخصية الراوى، والشخصية المروية. وذلك عندما ينظر الراوى الكهل إلى ماضيه نظرة فيها الكثير من الصنعة والتأمل والتأويل. وترتقى اللغة إلى درجة كبيرة من الإتقان ، فتصبح رؤية الراوى وهو يروى متحكمة فيما ينقل من أفعال ومشاهد:

زرقة الحلم الداكنة هى لون العالم.

كل الآفاق التى طاف بها الحلم ولم تكن قط مواقع للأقدام. الشطوط الفسيحة الرمال على مياه ساجية عذبة، لا نهلت منها ولا رددت نفسى عنها، والبحار التى لم تطف عليها أشرعتى حتى لو هبت بها رياح أشواقى(٦٠).

إذا قارنا هذا الشاهد، بسابقيه، تبين لنا الفرق بين شكلى اللغة فى النوعين، فتلك لغة مشبعة بسمات الكلام اليومى، وهذه مشبعة بالشعر والتأمل. ولعل الراوى يبتعد عما يحكيه وتسمى هذه الظاهرة بالافتراق (la dissonance)(٦١) التى يكون فيها الراوى مبتعدا عن الشخصية التى يحكى عنها فى الرواية الذاتية، وقد اختلفت رؤية هذا عن ذاك.

لكن هذا التباين من جهة الائتلاف والاختلاف بين الشخصيتين لايعدو أن يكون نسبيا؛ إذ إن الطريف كل الطرافة فى (إسكندريتى) أن الراوى الكهل، غالبا، ما يرى الأشياء ـ كهلا ـ بعين الصبى والشاب، وإن سمت لغته إلى أعلى مراتب الشعر. فالكهل لا يتعامل مع الأشياء بعقل المتبصر الثابت فى نتائجه التى يستصفيها عند تأمله الأشياء، بل يتعامل معها تعاملا طفوليا فيه الكثير من الأحلام والتخاييل والفانتزمات التى تكون عادة من خصائص الطفل ، ثم إن إنماط الكتابة المفتتة التى تحدثنا عنها سابقا وجه من وجوه اللعب الطفولى:

ولكننى كتمت روعى باحتمال **طفولى** مازال معى(٦٢).

وكنت أعرف أننى لم أركب هذا البحر، ولم أمخر عباب هذه الحرية، وأن القلب **الطفلى**

مازال يطفو فوق أحلامه القديمة، وإن كان الآن قد تصدع بشقوق رقيقة وقاتلة (٦٣).

هذا الصبى الطفل فى الثانية عشرة من عمره، هش الجسم، ضئيل الحجم ـ **هل أذكر ـ مع هذا الصبى** ـ حس الغرق وشهقة الغصص والاستماتة مع ذلك فى الدفاع عن الذات؟ أو عن الفن (٦٤).

هذه الشواهد الثلاثة تنطق صراحة، بالتلازم بين الكهل والصبى، ولم تستطع المسافة الزمنية الفاصلة بين الاثنين فصل هذا عن ذاك، فالبحث عن الحرية قائم عند هذا وعند ذاك، والدفاع عن الذات والفن ثابت لايتغير، أفلا يمكن القول إن الراوى الكهل يسعى من وراء كل هذا إلى تغيير هذا العالم على شاكلة ما يطمح إليه الطفل فى براءته وتلقائيته وأحلامه التى لا حدود لها، وفى استكشافه الأشياء يقلب وجوهها تقليباً، و فى حبه الإنسان حبا صوفيا؟

أما بعد:

فما يمكن أن نستخلصه من كل ما تقدم أن:

أ ـ (إسكندريتى) نموذج حى من نماذج التجريب الروائى العربى المعاصر، مشبع بالمغامرات فى الكتابة التى شملت العديد من مقومات القصص.

ب ـ وأن الكاتب كان ساعيا فيما كتب إلى تنشيط فعل القراءة لدى القارئ وقد ملأ عمله بالثغرات إن من جهة الحكاية، وإن من جهة الرواية (السرد).

جـ ـ وأن الكاتب كان يسعى إلى كسر طابو التجنيس فـ (إسكندريتى) كما ذكرنا تشتمل على الكثير من مقومات السيرة الذاتية ، ولكنها تسعى إلى اكتشاف أساليب تبتعد بها عنها. ثم إن النص الخراطى نص اجتمعت فيه أجناس من الأدب عديدة ،كما اجتمعت فيه أنواع من الفن شتى كالرسم والسينما.

د ـ النص الخراطى نص نازع إلى الاستعاضة عن الزمن بالمكان، وعن التركيب السياقى للأحداث، بتجميع جزئيات المكان والشخصيات يصفها الراوى ـ الكاتب ويتأملها فيخلقها خلقا جديدا ، فإذا حركة العين والذهن والنفس بديلة عن الأفعال العادية التى تقوم عليها الرواية عادة.

إن (إسكندريتى) بحث عميق عن جديد للأشكال و قدتحررت من سلطة المعهود، و ما هذا البحث إلا وجها من البحث عن حرية الإنسان يكبله قانون الإجماع ، وليس أبلغ مما قاله الخراط من ذلك يصف العمل الإبداعى:

أما أنا فأزعم وآمل أن فى كتابتى كلها روحا مخامرا هو وحده الذى يمنحها حياة ـ إن كان ثمت ـ هو روح الحرية، والجدل، والتحرر من غضبة السلف، أو من قبضة الإطلاقية العقلية أو العقيدية، على السواء(٦٥).

هوامش:

(١) نجد أمثلة عديدة لهذا الاتجاه الروائى فى الكتابات العربية المعاصرة من ذلك نذكر:

إدوار الخراط، **ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية، حجارة بوبيللو إسكندريتى.**

إلياس الخورى، **أبواب المدينة، مملكة الغرباء، رحلة غاندى الصغير.**

فرج الحوار، **الموت والبحر والجرذ.**

حيدر حيدر، **الزمن الموحش.**

(٢) Agnès Whitfield, **Le je (u) illocutoire Forme et conteslotions dans le nouveau roman Québécois,** Québéc Ed. Les leenes de l'Universite Lauals, Québéc 1987, p,22.

وقد ذهبت كايت همبورجر مذهباً أكثر تطرفاً فى هذا الاتجاه، حيث اعتبرت أن «الأنا» فى القصة المصوغة على هذا الشكل، هى «أنا» تاريخية تحيل على الكاتب نفسه. انظر فى كتابها الموسوم:

Käklé, Hamburger. **Loqiques des genres littéraires,** Traduit de L'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette. Paris: Ed. Seuil, 1986, Pour la traduction française p. 275.

(٣) من أمثلة ذلك نذكر:
- **مخلوقات الأشواق الطائرة.**
- **محطة السكة الحديد**، دار الآداب ،بيروت، ط١، ١٩٩٠
- **ترابها زعفران، نصوص إسكندرانية**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط٢ دار الآداب، بيروت ١٩٨٦..
- **يا بنات إسكندرية**، رواية، دار الآداب، بيروت ١٩٩٠ .
- **حجارة بوبيللو**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠ .
- **إسكندريتي، مدينتي القدسية الحوشية** (كولاج روائي) دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية، ط١، ١٩٩٤ .

(٤) يعرف فيليب لوجان هذا النوع من القصص بقوله:
«إنه قصة استذكارية (استرجاعية) تصاغ بأسلوب نثري وينشؤها شخص حقيقي عن وجوده الخاص، وقد يمّم شطر حياته الفردية يروى حكايتها» انظر:

Philippe Lejeune, **Le pacte autobiographlique**, Paris Ed. Seuil, p 975 p. 14.

(٥) من مظاهر هروب الخراط من طابو التجنيس، التسميات المختلفة التي يطلقها على كتاباته الروائية، ويمكن أن نذكر أمثلة لذلك:
- **يا بنات إسكندرية، رواية.**
- **ترابها زعفران، نصوص إسكندرانية.**
- **إسكندريتي، كولاج روائي.**

(٦) Jean Starobinski, **L'œil vivant II, La relation critique** Paris: Ed: Gallimard, 1970. p. 83.

(٧) **إسكندريتي**، ص ٩٥.

(٨) **إسكندريتي**، ص ص ٢٣ و٢٤.

(٩) نفسه، ص ٢١.

(١٠) يعرف فيليب لوجان العقد السير ذاتي **Le pacte autobiographique,** «بكونه إثباتا للتماهي بين الكاتب والراوي والشخصية في النص»، ص ٢٥. ونحن وإن اقتنعنا بوجهة نظر هذا الباحث الجليل في تحديده مفهوم العقد السير ذاتي، فإننا لسنا مقتنعين كل الاقتناع بالحدود التي أقامها بين السيرة الذاتية الحقيقية والسيرة الذاتية الروائية. إذ ما من سرد للماضي إلا وهو خاضع لمقام الحاضر، وهو لذلك قابل للتحريف والزيادة والنقصان، ولذلك فكل سيرة ذاتية فيها بعد روائي متخيل.

(١١) **إسكندريتي**، ص ٣٦.

(١٢) يرى ستاروبنسكي أن الزمن هو المكون الأساسي سواء بالنسبة إلى السيرة أو إلى السيرة الذاتية ، ومن ثم لا مكان للوصف في مثل هذا النوع الأدبي. ارجع إلى: Jean Starobinski, **L'œil vivant La relation critique p. 83.**

(١٣) Gerard Genette: **Figures** III, Paris: Ed. Seuil 1972 p. 147.

(١٤) **إسكندريتي**، ص ص ٢٥ - ٢٦ - ٢٧.

(١٥) نفسه، ص ص ٢٥ - ٢٦.

(١٦) نفسه، ص ٢٦ .

(١٧) Mikel Dufrenne, **Phenomenologie de l'experience estique I: II La perception esthétique** Paris: Ed. Presses universitaires de France 1953. p. 425.

(١٨) Ibid: P. 428.

(١٩) Ibid: P. 428 - 429.

(٢٠) **إسكندريتي**، ص ١٦٠.

(٢١) يثير إدوار الخراط مسألة الجسد وعلاقتها بالروح في مقال له في **فصول** تحت عنوان «أنا والطابو: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة»، عن السلطة والحرية، فيقول: «متى نتعلم - كما عرفوا - كيف نواجه أفراحنا الجسدية (التي هي في صميمها روحية أيضًا) دون خوف ودون زمتٍ ضاغط ومفقر وداع إلى الجدب الروحي أساساً وإلى القحط في ساحات الحب الحق» **فصول، الأدب والحرية**، ج ٣، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢ .

(٢٢) جورج ماي، **السيرة الذاتية**، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج ١٩٩٢ ص ٩٤- Georges May: **L'aultobiographie**. Paris: Presses universitaire de France, 1979.

(٢٣) اعتدال عثمان، «تشكيل فضاء النص في «ترابها زعفران»، **مجلة فصول**، جماليات الإبداع والتغير الثقافي، الجزء الأول، المجلد السادس، العدد الثالث أبريل - مايو - يونيه ١٩٨٦، ص ١٦٢.

(٢٤) **إسكندريتي**، ص ص ٦٨ - ٦٩.

(٢٥) Mikel Dufrenne, **Phénomenologie de l'experience esthetique II: La perception esthetique** p. 445.

(٢٦) Pelit Robert: **Dictionnaire de la langue Francaise** (1) redaction dirigee par A. Rey et J . Rey - Deboue, Montreal Canada: Ed, les dictionnaires Robert. Canada S.CC 1988 p. 335.

(٢٧) Maurice Couturier, **La Figure de l'auteur,** Paris: Ed: Seuil: Octobre 1995 p. 95.

(٢٨) لعل الطريف في تقسيم الخراط رواياته إلى فصول هو اختياره العدد التساعي (٩فصول في الرواية) شكلاً للتركيب، على شاكلة ما نجده في **يا بنات إسكندرية وترابها زعفران. وأمواج الليالي. وحجارة بوبيللو** فكأنه الحنين إلى الفترة الجنينية الأولى تمتد على مدى تسعة أشهر.

(٢٩) يمكن أن نسوق أمثلة عديدة لذلك؛ انظر:
ترابها زعفران، ص ٤٥ **إسكندريتي**، ص ٣٤.
ترابها زعفران، ص ٤١ **إسكندريتي**، ص ٤٤.
ترابها زعفران، ص ٧ **إسكندريتي**، ص ٤٩.
ترابها زعفران، ص ١٥٣ **إسكندريتي**، ص ١٣٣.
وانظر: **يا بنات إسكندرية**، ص ١٦٤ ، **إسكندريتي** ص ١٨٠ .
يا بنات إسكندرية، ص ١٠٨ ، **إسكندريتي** ص ١٨٩.
يا بنات إسكندرية، ص ١١٣ ، **إسكندريتي** ص ٢٠٢.
يا بنات إسكندرية، ص ١١٢ ، **إسكندريتي** ص ١٩٩.

(٣٠) **إسكندريتي**: ص ٢٥.

(٣١) لعل ما قاله شاكر عبدالحميد فى حده للزمن فى **الزمن الآخر** لإدوار الخراط ينطبق تقريبًا على الزمن فى **إسكندريتى** فهو الذى وسم هذا الاختلاط بين الأزمنة باللازمن، انظر:
شاكر عبدالحميد، الزمن الآخر، الحلم وانصهار الأساطير.
مجلة فصول، الأدب والإيديولوجيا (الجزء الثانى). المجلد الخامس ـ العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، ١٩٨٥، ص ٢٤٤.

(٣٢) **إسكندريتى**، ص ١١٣.

(٣٣) نفسه، ص ١٥٥ ـ ١٥٦، ص ٩١.

(٣٤) نفسه، ص ١٥٦.

(٣٥) نفسه، ص ١٧٨.

(٣٦) إدوار الخراط، ليلتى الثانية بعد الألف.. لا تنتهى. مجلة فصول، استلهام ألف ليلة وليلة، الجزء الثالث، المجلد ١٣، العدد ٢، صيف ١٩٩٤، ص ص ٣٩٥، ٣٩٦.

(٣٧) **إسكندريتى**، ص ١٢٤.

(٣٨) نفسه، ص ١٢٨.

(٣٩) Maurice Couturier: **La Figure de l'auteur**. p. 88.

ليس هذا القول منسوباً لكوتوريى وإنما أخذه عن المعاجم ومن المدونة النقدية الحديثة، وهو يرى فى موطن آخر أن للكاتب فى الرواية الحديثة حضوراً بارزاً، ص ٩٤.

(٤٠) Oswald Ducrot, "Analyses pragmatiques" in: **Conmmunication no**. 32. Les actes de discours p. 33.

(٤١) Francois Récanati: Qu'est ce qu'un acte Locutionnaire in **Comunication** no. 32. 1980 p. 270.

إن المتكلم عندما يتكلم ينجز كلاما له معنى فى ظاهره، ولكنه يحمل فعلا للمتكلم مخصوصاً. قد يكون هذا الفعل فعل إثبات شئ يريد أن يدفع المخاطب إلى تصديقه، وقد يكون هذا الفعل حاملاً لاستفهام متجه إلى المخاطب، وقد طلب منه الإجابة عنه إلخ، وهذا الفعل يسمى فعلاً لا قولياً.

(٤٢) **إسكندريتى**، ص ١٥٦.

(٤٣) Philppe Lejeune, **Je est un autre, L'autobiographie de la litterataure aux medias**. Paris: Ed. Seuil 1980 p. 14.

(٤٤) **إسكندريتى**، ص ٦٦.

(٤٥) نفسه، ص ١٢٠.

(٤٦) Henri Bonnet: **Roman et Poesie, Essai sur l'Esthetlique des Genres: La Litterature d'Avant-Garde et Marcel Proust** Paris. Ed. A G. Nizet Paris 1880. P. 74.

(٤٧) **إسكندريتى**، ص ١٠٦.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٤٩) نفسه، ص ١٤١.

(٥٠) نفسه، ص ٣٤.

(٥١) نفسه، ص ٢١٧.

(٥٢) نفسه، ص ٧٩.

نلاحظ أن الضمير المتكلم المفرد كثيراً ما يتحول إلى ضمير متكلم فى صيغة الجمع عندما يتعلق الأمر بالحديث عن حركة الذات المفرد مع الأم أو مع الصديق أو مع المرأة، وكثيراً ما يتناسى المتكلم فى هذا السياق ضمير الجماعة ليتحدث عن نفسه، ومثال ذلك قوله: «وسمعنا فى الوقت نفسه فرقعات الرصاص فى الهواء كأنها غير جدية لاتحمل خطراً، آتية من نوافذ البناية الزجاجية الشاهقة، ورأيت الناس يسقطون بصمت» ص ٤٣.

(٥٣) إن ما يلفت النظر فى تشكل الذات المتكلمة بأشكال مختلفة هو كيفيات الانتقال من شكل إلى آخر دون سابق إعلام ودون مبرر ظاهر؛ إذ كثيراً ما يغيب صوت الراوى ثم يرجع فجأة.

(٥٤) الفكرة منسوبة إلى كل من جانيه وبرويو وفرويد، وقد وردت فى معجم **مصطلحات التحليل النفسى**. تأليف: جان لابلاش و ج ب بونتاليس، ترجمة: مصطفى حجازى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢: ١٩٨٧، ص ١٢٤.

(٥٥) Jean Lombard, **Variantes romanesques de quelques episodes Historiques** in: Recit et Histoire ouvrage publie avec le concours du centre National des lettres. PUF 1984 . p 96

(٥٦) ورد ذلك فى كتاب Jean Starobinski: La **relation critique** p. 96.

(٥٧) **إسكندريتى**، ص ٥٨.

(٥٨) **إسكندريتى**، ص ٤١.

(٥٩) ارجع إلى كتاب Dorrit, Cohn, **La transparence interieure**, **Modes de representation de la vie psychique dans le roman**. Traduit de l'anglais par Alain Bony . Paris: Ed Seuil 1981 p. 49, 50, 67, 68.

(٦٠) **إسكندريتى**، ص ٦٠.

(٦١) Dorrit Cohn: **La transparence interieure**, p. 43.

(٦٢) **إسكندريتى**، ١٣٧.

(٦٣) نفسه، ص ٥٥، ٥٦.

(٦٤) نفسه، ص ٨٠.

(٦٥) إدوار الخراط، أنا والطابو، مجلة **فصول**، المجلد الحادى عشر ، عدد٣، خريف ١٩٩٢، ص ٥٠.

قراءة استطلاعية فى أعمال إبراهيم الكونى

اعتدال عثمان*

يمثل المشروع الروائى للكاتب الروائى الليبى إبراهيم الكونى إضافة حقيقية للأدب العربى، فنصوصه المتعددة تتسم باتساع رقعة النسيج القصصى وتجسيدها لحالة من حالات الوجود البشرى فى بكارته الأولى، متمثلا فى قصة أجيال متعاقبة لقبائل الطوارق المنتشرة بالصحراء الكبرى فى المنطقة الواقعة جنوب غرب ليبيا، المتاخمة لجنوب شرقى الجزائر، بالإضافة إلى المناطق الشمالية لمالى والنيجر وتشاد. يتميز السرد بتدفق فياض، يمتزج فيه الواقعى والتاريخى والأسطورى، ويتخذ طابعا ملحميا يصور صراع الإنسان انتصارا لإرادة الحياة فى ظروف بيئية بالغة القسوة والتطرف، وفى أزمنة نائية كأنها بدء الخليقة، على حين يتشكل السرد من طبقات متراكمة ومتداخلة، توجد متزامنة فى النص الواحد ومتكررة على امتداد النصوص. فى هذا العالم الروائى تسقط الحدود بين الحدثين الواقعى والأسطورى، وبين المرئى وغير المرئى، ويكتسب المحدود والعارض من صراعات البشر ومفردات حياتهم المتقشفة، والمتكرر من دورات الفصول ومواسم الجدب الطويل والمجاعات والأوبئة من جانب، والسيول والعواصف الرملية من جانب ثان، صفات سحرية وخارقة، ينحو السرد من خلالها إلى أسطرة الواقع، بمعنى صنع أسطورة خاصة، تتشكل من خلال إحالة نصوص الكونى إلى بعضها وتكرار الأحداث بصياغات متغايرة على نحو يجعل الكتابة حالة أسطورية، تعاش مرات ومرات، ولا تكف عن التوالد فى كل نص جديد، فيما ترتكز الكتابة فى الوقت نفسه على الموروث الشعبى العربى والأفريقى، الذى يقوم الكاتب بتفكيكه وإعادة تركيبه عن طريق مواجهة الشفاهى بالمكتوب والمكتوب بالشفاهى، بصورة مدهشة، وبغير حدود مرسومة.

لقد ساعد المكان الصحراوى المعزول على الاحتفاظ بأنماط حياة بشرية وحيوانية ونباتية، تقترب من الحالة

* قاصة وناقدة مصرية.

الطبيعية للمجتمعات الرعوية البسيطة، على حين تميزت قبائل الطوارق بهوية ثقافية ولغة وعادات وتقاليد وطقوس خاصة، تكشف عن خصائص غنية ومركبة، تختزن مراحل حضارية متعاقبة، بدءا بالعصر الحجرى المبكر، ومرورا بفترات خصوبة شديدة استمرت حول البحيرة الكبرى بالصحراء إلى أربعة آلاف عام قبل الميلاد حين ساد التصحر. ولقد بقت أطلال هذه المرحلة الحضارية قائمة إلى أن جرفتها السيول الشهيرة عام ١٩١٣(**).

يتخذ الكونى هذا الواقع التاريخى والاجتماعى والثقافى مادة تخييلية، ينى بواسطتها عالمه الروائى عن طريق العودة المتكررة إلى وحدات سردية كبرى، يمثل بؤرتها المكان الصحراوى ـ المعزول جغرافيا ـ حيث تنطلق الأحداث والشخوص كى تعود إليه فى زمن دائرى، يتكون من مستويات زمنية عدة، يتقاطع عبرها نظام الحياة البدوى القائم على الترحال الدائم، ووقائع الصراع القبلى، وأحداث الغزو الخارجى، الإيطالى والفرنسى، ودخول المغامرين إلى عالم الصحراء، ودور الطرق الصوفية، خصوصا الطريقتين القادرية والتيجانية، فضلا عن تقاطع النظام المعرفى والقيمى، المستمد من ذلك النسق المعيش نفسه. تكشف دوائر السرد أيضا عن جانب آخر يتمثل فى طبيعة المزاج البدوى، اللائذ بالنهايات القصوى، المتراوحة بين العشق الإلهى والعشق الدنيوى، بين طلب الحقيقة أو «واو» الواحة الضائعة التى لم يدخلها أحد ولم ييأس من بلوغها أحد من جانب، وغواية الثروة والسلطة وشهوات الجسد من جانب ثان، فضلا عن دراما الحياة والعشق والموت وبحث الإنسان عن المعرفة ومعنى الوجود.

يتواتر العنصر السحرى والخارق على امتداد الأعمال الروائية ويحتل مساحة كبيرة من فضاء النصوص، على نحو يؤدى إلى تدفق سردى، يعوض عزلة الواقع ويضفى على مفرداته المحدودة صفات متغايرة الخواص، فيما يعمد الكاتب إلى تقديم السرد عبر صوت الراوى العليم بهذه المرجعية الخاصة، فيقدم الأحداث بمصداقها البرئ من منظور يتماهى مع منظور الشخوص القصصية، المنتمية إلى المكان بمحدداته الجغرافية التى تفرض نسقا للحياة، يتسم بأفق معرفى يتجاور فيه الدينى والسحرى. هذا الراوى الواحد يتعدد وينقسم من أجل أن يبتعث روح الصحراء وذاكرتها المنسية فيتحد بجبالها وصخورها ووهادها وذرات رمالها، ويستنطق الساكنين فيها، لا فرق بين إنس وجن وحيوان وطير ونبات. وتكتسب هذه العناصر على امتداد النصوص طاقات سحرية، فالجبل يتكلم فى رواية (المجوس) (١، ١٥)، (***) وللحجر والماء والسماء لغات فى رواية (السحرة) (١، ٤٩٦ ـ ٥٦٢). أما الريح فهى مطية الجان، ولها خصبصة تنقل الأسرار، فمن ضاق صدره بسر فى الصحراء وأسر به إلى الريح، لا يلبث أن يجده ذائعا بين الملأ، فيستحق القصاص بقطع اللسان على نحو ما نجد فى رواية (خريف الدرويش) (٣٢ ـ ٤٠و ١٢٣ ـ ١٣٢) على سبيل المثال. والمهرى الأبلق يصبح قرينا للراعى أوخيد فى رواية (التبر) فيتوحد مصيرهما حياة وموتا. وطائر الصحراء المسمى الطوارق «مولا مولا» تعاد تسميته مرات، فيكون أحيانا طائر الفردوس الذى علم أوداد الغناء فى رواية (المجوس) ويصبح أحيانا أخرى طائرا أسطوريا فى رواية (السحرة) يتحد به بورو ـ الذى هو كل الكائنات ـ بعد موته فيصير هو نفسه الطائر المفارق الذى ينشد أنشودة أبدية. وكذلك فإن النبتة الصحراوية النادرة المسماة «الترفاس» تصبح كترا وهى فى الوقت نفسه عشبة الجن ذات الخصائص الخارقة. ويتوالى على امتداد النصوص انتقال الكائنات من بدن إلى بدن آخر، واتحادها وتكاثرها وإعادة تسميتها وتسمية الأشياء فى سياق روائى واحد ومتعدد فى آن.

وفى هذا العالم السحرى يصبح أبناء الصحراء هم «أحفاد الجن» (السحرة ١، ٩)، الذين يقرأون النبوءات فى عظام الذبائح والقرابين ويتخذون أقرانا من الجان، فيتبادل المرئى وغير المرئى الخواص، أو تتخذ النساء أزواجا من أهل الخفاء ينجبن منهم الخسس، وهم ـ على نحو ما ورد فى فقه اللغة للثعالبى ـ خليط بين الإنس والجان. وكذلك، فإن الصحراء لا تكف عن التحول فتنقلب الحسناء إلى حية أو غولة، أو ينقلب الجدى إلى أفعوان. ويرجع إلى هذا الطابع نفسه قول الراوى فى رواية (بر الخيتعور): «نحن فى الصحراء أمة واحدة، لا فرق بين ملة وملة، بين مخلوق ومخلوق، بين إنسان وجان، بين طير ودابة» (٣٢)، على نحو ما يصبح أيضا مواطن الطوارق بالصحراء هو «الوطن الوحيد الذى يتبدى فيه الأسلاف ليشاركونا الحياة» (السحرة ٢، ٦٣).

وإذا كانت هذه العناصر السردية تحيل بقوة إلى التراث الشعبى فى (ألف ليلة وليلة) مثلا، وأيضا إلى بعض الأساطير العربية والأفريقية بما يحتاج إلى دراسة خاصة، فإن ما يميز نصوص الكونى هو ابتكار أسطورة موازية ومرتبطة بهذا التراث نفسه، لكنها تعيد تكوينه وابتكاره فى السياق الروائى بما يتضافر ونهج فى الكتابة لدى عدد من روائيينا العرب، تشغلهم إعادة اكتشاف طرق مغايرة للقص تتبلور من خلالها خصوصية الرواية العربية المعاصرة.

تتم العودة المتكررة إلى الحدث الواحد فى أعمال الكونى من خلال مواقع زمنية متباينة، على حين يتجزأ الحدث نفسه فيدخل ضمن عناصر أخرى فى دائرة من دوائر السرد التى تنفتح على غيرها. وينتج عن هذا المنحى فى الكتابة تركيب تمتزج فيه وجهات نظر مختلفة، تمثل المنظور الزمانى للجماعة فى وعيها المكثف باللحظات الفارقة فى تاريخ القبيلة من ناحية، فيما نتلقى الحدث نفسه من منظور شخصية أو أكثر من الشخصيات المشاركة فى الفعل القصصى بصياغة مغايرة من خلال موقع زمنى آخر. أما الراوى المتحد بشخوصه والمتزامن معهم، فيقوم بدور مزدوج فهو ينظر إلى العالم الذى يقدمه من داخله فيما يقوم فى الوقت نفسه بإدارة السرد من خارجه عن طريق قفزات زمنية تعترض المجرى البطىء المتكرر لتعاقب السنوات والفصول، كى يكشف فى بداية دائرة سردية وبداية دورة من دورات الحياة عن نهايتها. فالراوى الذى يقدم الأحداث بمصداقها البرئ من منظور الجماعة والشخوص القصصية هو نفسه الكاتب الضمنى الذى يواجه كل شئ فى عالمه الروائى بضده ونقيضه، فما بدا ديمومة تتواصل بمعزل عن العالم الخارجى بغير انقطاع، ينكسر باقتحام متواصل لهذا العالم نفسه وتغير نسق الحياة البدوية الرعوية. وما بدا على المستوى الظاهرى للقص استعادة لعالم الطوارق، يكشف على مستوى ثان استحالة المحاولة، بما يتجلى فى تفكيك أسس هذا العالم المغلق المعزول وخلخلة نظامه الحياتى والمعرفى من داخله. إن زمن الكتابة يبدأ من اكتمال دائرة زمن الجماعة ودخولها فى الغياب. لذلك، فإن الراوى/ الكاتب الضمنى الذى يستعير صوت الجماعة يقول: «نحن مسافرون أضعنا الطريق إلى الواحة التى نسعى إليها.. ضعنا فى الماضى وأضعنا المستقبل» (المجوس ٢، ٥٠) وذلك لأنه قد «كتب على القبيلة الزوال» (واو الصغرى، ١٤١). لكن هذا الزمن المنقضى نفسه يشكل ذاكرة النصوص فيبدأ زمن الكتابة من النهاية، ليصبح هو الزمن «الذى يجمع كل الأزمنة (تماما مثل) المكان الجامع لكل الأمكنة» (بر الخيتعور، ٤٢) والشخصية القصصية المجسدة للكائنات كلها. لكن ذلك الزمن هو أيضا اللازمان، لأنه يعتمد الذاكرة، فيستدعى الراوى إلى النصوص أزمنة ترجع إلى بدء الخليقة فضلا عن أزمنة تاريخية وسحرية متداخلة.

من بين الأزمنة البدئية نجد مثلا إحالة متكررة إلى زمن كانت فيه الحمادة ـ المركز الرئيسى لقبائل الطوارق ـ هى «الأرض البكر الأولى التى فازت ببركته تعالى، ففضأها واختلى فيها ليعجن من طينها قوام السلف الأول» (المجوس ٢، ٦٢). ذلك الزمن الأول يكتسب عبر المخيلة صفات سحرية حين «كانت الحجارة مازالت طينا طريا، وكان الناس يعيشون مع الجن، ويتكلمون مع الودان» (السحرة ١، ٣٢). (الودان تيس جبلى انقرض منذ القرن السابع عشر وبقى بالصحراء، ويعتقد الطوارق اعتقادا طوطميا أنه حيوان مقدس مسكون بروح الجد الأكبر للقبيلة). تتكرر الإحالة إلى هذا الزمن نفسه فى موضع آخر من الرواية نفسها ولكن بصياغة مختلفة، فهو «الزمن الذى كانت فيه الحجارة ماتزال رطبة، والطير يتخاطب بمنطق الإنس، وأهل الصحراء يتخذون حسان الجن أزواجا لهم» (السحرة ١، ٢٨٤)، كما كانوا يسكنون «الواحة التى لا يحمل سكانها أسماء» (بر الخيتعور، ٤٢). ويعود الراوى ـ فى أكثر من موضع ـ إلى تاريخ ما قبل التاريخ، قبل اكتشاف المعادن وظهور الأشكال الأولى للمقايضة، فضلا عن المرحلة الحضارية التى قامت حول ضفاف البحيرة العظمى التى طمرتها العواصف الرملية والسيول، على نحو ما نجد مثلا فى الجزء الثانى من رواية السحرة (٣٠٠ ـ ٣٠١).

تتناثر فى النصوص إشارات إلى وقائع تاريخية محددة فى عصور متباينة، عاشتها أجيال متعاقبة، يقدمها الراوى كلها بالقدر نفسه من الأهمية التى يضيفها على الزمن

السحرى. فهناك، على سبيل المثال، إشارات إلى فتح المرابطين ـ الذين يرجع المؤرخون أصولهم إلى قبائل الطوارق ـ لمدينة تمبكتو بمالى ونشر الدعوة الإسلامية فى القارة الأفريقية، والعودة المتكررة، خلال مراحل الجدب والمجاعات لتغير القبائل الأفريقية على الصحراء الكبرى، فيما تستقطب النصوص أحداث الصراع القبلى ممتزجة بمؤثرات التراث الشعبى الأفريقى. هناك أيضا إشارة إلى «الغزاة الطليان [الذين] كسروا المقاومة بالسواحل وتدفقوا إلى الصحراء الكبرى من الشمال» (التبر، ٧٣). والراوى فى الرواية نفسها من سلالة زعيم القبيلة «الذى حارب الفرنسيين» (١١٩). وهذه الأزمنة التاريخية المتباينة تعود لتتداخل من الزمن السحرى، فيلجأ زعيم القبيلة إلى أهل الخفاء ليعاونوه فى صد هجوم الغزاة فيستجيبوا ويتحولوا إلى «جند جبابرة» (السحرة٢، ٣١٥)، كما أن الزعيم يقتسم الأسلاب مع قبائل الجن بعد الفوز على الأعداء فى رواية أخرى هى (المجوس) (٢، ٣٣٥).

يتمثل دور المغامرين فى رواية (نزيف الحجر) فى شخصية جون باركر، المستشرق الشغوف بتاريخ الطرق الصوفية فى الصحراء، الذى هبط عليها عام ١٩٥٧، حاملا غرائز الصياد للإنسان والحيوان فى آن. فهو لا يكف عن تتبع الفتى الراعى «أسوف» الذى يعيش حالة الفطرة والبراءة الأولى فى ديمومة زمن يبدو بغير انقضاء، فيقيم فى الخلاء حارساً للرسوم والنقوش التى خلفها الأسلاف على جدران الكهوف الصخرية، لا يأكل لحم الحيوان ولا يعرف معنى النقود أو معاشرة النساء. غير أن الرجل الغريب لا يكف عن مطاردة الراعى، ولا يكف فى الوقت نفسه عن التهام لحم الغزال البرى المهدد بالانقراض، على حين يستعيد النص مقتل هابيل على يدى قابيل، محيلا إلى أسطورة الرضيع الذى رضع دم الغزال عند مولده فشب متعطشا إلى الدماء.

ويستعاد حدث قتل الأخ لأخيه بسبب الغيرة فى سياق روائى آخر من خلال شخصيات روائية مغايرة فى رواية (السحرة)، على نحو ما سأوضح فى موضع تال.

وإذا كان الراوى يقوم فى نصوص الكونى بوظيفة مزدوجة؛ فيتماهى من ناحية مع صوت الجماعة ويشكل من ناحية ثانية دوائر السرد المرتبطة بالشخوص القصصية ويقودها على نحو يكشف فى بداية دورة الحياة عن نهايتها، فإن دائرة السرد الخاصة بشيخ الطريقة القادرية فى رواية (المجوس) على سبيل المثال تبدأ فى الجزء الأول من الرواية بمقتل الشيخ الذى خان العهد ووقع فى غواية السلطة واكتناز المال، ذلك لأن «الذهب والله لا يجتمعان فى قلب العبد» (٥٥)، وتفضى هذه الدائرة فى هذا الجزء نفسه إلى حكاية الحسناء وأوداد من ناحية وحكاية أوخا والبئر من ناحية أخرى؛ إذ يقود شباب القبيلة لحماية فوهة البئر بأجسادهم ضد مكائد الرمال، ثم ينفتح السرد من جديد على الدائرة الأولى ولكن خلال مرحلة سابقة على مقتل الشيخ لتصور صعوده إلى الزعامة واجتذاب الأتباع وصراعه ضد القبائل الأفريقية الغازية. وفى الجزء الثانى من الرواية نتلقى الحدث نفسه بتفاصيل جديدة من منظور الزعيم الذى يستعيد المراحل السابقة كلها، بعد أن كان قد تنازل عن السلطة واختار الاعتزال فى الصحراء.

وعلى نحو ما يتشكل فضاء النصوص عن طريق المزج بين التاريخى والواقعى والأسطورى، فإن الحدث الذى يتكرر بصياغات مغايرة من خلال وجهات نظر زمنية متباينة قد يتكرر أيضا من خلال شخصية قصصية بعينها، تحمل أكثر من اسم. إن دوائر السرد تتشكل فى رواية (السحرة) على سبيل المثال لتقدم رحلة فعلية ومجازية تقوم بها شخصيتان رئيسيتان هما جبارين وبورو. تتخذ الرحلة مسارا دائريا يبدأ من وطن الطوارق ويمتد عبر الصحراء ليعود إلى نقطة الانطلاق. ومن خلال الرحلة تتجلى أسئلة الوجود البشرى وتناقضات الإنسان الجامعة بين الضعة والبهاء والقبح والبراءة والإيثار والأثرة والغيرة القاتلة فى آن، وعلى نحو ما يتجسد فى العلاقة المركبة بين جبارين وقرينه بورو، فيما يتضح أيضا أنهما شقيقان. أما الهاجس الذى يسكنهما فهو البحث عن الهوية الثقافية المهمشة واستعادة ذاكرة التاريخ المجهول من النسيان والمحو، تلك الذاكرة الموغلة فى القدم والمرتبطة فى الوقت نفسه بالمأثور الشعبى وبتراث الأسلاف، المتناثر عبر الصحراء، والمتمثل فى «كتاب آنهى الضائع». إننا نجد فى الجزء الأول من رواية (السحرة) دائرة من دوائر السرد تقدم

أمثولة لقصة قابيل وهابيل من خلال شقيقين يقتل أحدهما الآخر بسبب الغيرة ويدفنه، فيفقد اسمه الأول وظله. لكن الأخ المقتول ينهض من قبره ويعود إلى الحياة، فيما يجهل بدوره اسمه الأصلى، فيعيد ساحر القبيلة تسميتهما بأسماء جديدة، يحملانها عبر الرحلة، بما له من دلالة على أن فقدان الاسم فى الحالتين يشير إلى ضياع الهوية بالمعنى الثقافى والبحث عنها فى آن. وإذ يعاد قص الحدث نفسه فى مواضع أخرى من هذا الجزء، فإنه يتداخل ودوائر السرد الخاصة بطقوس القران الأول لجبارين بالحسناء ورحيله لمواصلة الرحلة ثم عودته حيث تقام طقوس القران الثانى بالحسناء نفسها. ولا يستعيد الشقيقان أسماءهما الأولى إلا فى نهاية الرحلة ونهاية الجزء الثانى من الرواية ـ حيث تكتمل الدائرة بالوصول إلى نقطة البدء، كى يكتشفا أن لحظة الوصول هى نفسها لحظة اليقين؛ أن الحال قد فسد وأن الأمر قد قضى بغير رجعة.

يتوتر القص على امتداد النصوص فى الدوائر السردية المرتبطة بالشخوص بين نزوعين متعارضين يتناوبان الشخوص وتتقلب من خلالهما المصائر بين تلبية نداء الترحال الدائم ورفض روابط الاستقرار أو الاعتزال والبحث عن الحقيقة المطلقة من جانب، والبحث عن التراث الضائع من جانب ثان، مقابل نداء الحياة المستقرة والعمران. إن الشخوص المسكونة بالصحراء من العشاق وأهل الحكمة والمواجد الصوفية والدراويش والرعاة والعابرين وأهل الخفاء يجسدون نمط الحياة البدوية وناموس الصحراء ووصايا الأسلاف التى أخبرت الأجيال أن «قدرها هو الرحيل» (السحرة ١، ١٢٦) وأن الخطيئة الأساسية تتمثل فى مخالفة هذا الناموس، تلك المخالفة التى تحدث طوال الوقت لأنها محكومة بقدر آخر هو النسيان. لذلك، يدير الراوى/ الكاتب الضمنى السرد كى يفضى إلى مصير مأساوى ينتهى بدمار هذه النماذج الإنسانية، نفسها، إذ لا يكف نداء الحياة عن اجتذابهم، فيما يجسدون مغامرة الإنسان فى الوجود وتراوحه بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع.

تتلازم حالات العشق القصوى فى نصوص الكونى بعنف بدنى ومعنوى توقعه الذات العاشقة بنفسها وبالمعشوق فى آن، وذلك لأن المسكون بالصحراء لا يستطيع أن يرهن قلبه فى يد معشوق أرضى آخر. فيلجأ إلى تحطيم قيود الارتباط والامتلاك بالتخلى أو بفعل قتل يتحقق نصيا أو يتخذ صورة مجازية، على حين يتكرر فى مواضع عدة من النصوص قول الراوى: نحن لا نتخلى إلا عن الأشياء التى نحبها أكثر مما ينبغى. أو أنت لا تقتل إلا من أحببت أكثر مما ينبغى، لهذا السبب تختفى الشخصيات الرئيسية إما بالاختباء فى مغاور الجبال أو بمواصلة الترحال الدائم، على نحو ما نجد على سبيل المثال فى روايات (المجوس) و(فتنة الزؤان) و(بر الخيتعور). لكن الولاء لشرع الصحراء ووصايا الأسلاف والصراع البطولى ضد لعنة الدمار الذى يلاحق نظم الحياة ومنظومات المعرفة ذات الأفق المغلق، حين تخفق فى الاتصال بالعالم الخارجى والتواصل أخذاً وعطاء، ما يلبث أن يقود إلى اكتمال دائرة العزلة بتحقق النبوءة التى قضت بزوال القبيلة نفسها، بسبب الضعف الاجتماعى الذى يصيب السلالة. إن أوخيد الذى يستبدل زوجه المعشوقة فى رواية (التبر) بالمهرى الأبلق فيعيش متحدا به فى الخلاء يلقى مصيرا فاجعا بتقطيع أوصاله على أيدى أعدائه. وجبارين فى رواية (السحرة) يقتل الحسناء المعشوقة ليلة القران الأول ليرتحل بحثا عن تراث الأسلاف، ثم يعود ليقتل المعشوقة نفسها من جديد ليلة القران الثانى. والعاشق فى رواية (الدمية) يقتل معشوقة الألف مرة ويلقى القصاص راضيا لأنه لا يمكن الاتحاد الكامل بين كائنين إلا فى الموت. والدرويش فى رواية (المجوس) يقوم بإخصاء ذاتى ليقمع داخله عشقه المستحيل للحسناء. والدرويش فى رواية أخرى هى (خريف الدرويش) ينتحر بذبح نفسه، فيما يفضى سفاح المحارم فى رواية (عشب الليل) إلى قصاص الموت الذى توقعه الابنة بأبيها وبنفسها فى آن.

وعلى نحو ما يتعدد المكان الواحد ويتكرر الحدث بصياغات مختلفة، من مواقع زمنية متباينة، وتكتسب الشخوص صفات متغايرة الخواص، فإن المخيلة الروائية الخصبة تلجأ أيضا إلى اللعب الحر للدوال. ومن أبرز الأمثلة التى يتوافر ظهورها على امتداد النصوص دال «واو». فـ «واو» على الخريطة موقع محدد، يقع فى قلب بحر الرمال الكبير، و تشير إليها النصوص باستفاضة بوصفها الواحة التى قامت بها

حضارة «واو» الكبرى قبل مرحلة التصحر حين طمرها «ريح الجنوب مستعينا بالرمل اللعوب» (السحرة ١ ، ١٣٦)، وهى أيضا الفردوس المفقود الذى طرد منه الجد الأول، لذلك يستخدم الطارقى اللثام كى «يستر فمه الذى كان سببا فى طرده من «واو» بعد أن أكل اللقمة الحرام» (المجوس٢ ، ١٦) . نجد أيضا أشارات عدة إلى «واو» واحة الحقيقة المطلقة التى لم يعثر عليها أحد، وبالرغم ذلك لم يتوقف البحث عنها منذ آلاف السنين لأن «الباحث يرى نعيمه فى البحث نفسه وليس فى غاية البحث» (بر الخيتعور، ٥٥)، ولأنه يعلم أن «واو» داخل كل فرد فى صدره فى قلبه» (المجوس ١ ، ١٨٦) وليست فى العالم الخارجى.

«واو» بالإضافة إلى ذلك هى الأسطورة الصحراوية التى تشير إلى واحة «لا يعثر عليها إلا التائهون الذين فقدوا الأمل فى النجاة.. (على حين أنه) لم يدخلها إنس إلا وخرج منها محملا بكنز يغنيه عن الناس والحاجة إلى أن يموت.. (لكن) ما أن يخرج الضيف من أسوارها حتى تختفى» (المجوس١ ، ٨٥) . وأهل الصحراء لا يستغربون أن يحكى النذير (الأعمى) أساطير جديدة. عن «واو» لم يسمع بها أحد من قبل» (المجوس١ ، ٣٠٩) وهذه الأساطير تختلف فى كل رواية جديدة. يدخل دال «واو» فى سياقات أخرى تتعلق ببناء واحة جديدة، يطلق عليها الزعيم اسم الواحة الضائعة. وببناء الواحة يتغير نظام الحياة البدوية القائم على الترحال وتتم مخالفة شرع الصحراء الذى يقضى بأن «الموت يأتى مع اكتمال البنيان.. (لهذا السبب) يهدم السلطان بالليل ما يبنيه حكيم البنيان بالنهار» (بر الخيتعور، ٦٩) . لكن «واو» الواقع والاستقرار تستمر فى الوجود فتصبح محورا لرواية «واو الصغرى» و«الدمية»، وذلك لأن «قدرة الإنسان على البناء تفوق قدرة الإنسان على الهدم» (بر الخيتعور، ٥٣ ـ ٥٤) .

وإذا كانت «واو» علامة نصية رئيسية فى النصوص فإنها ترتبط أيضا بعلامة نصية أخرى، لا تقل الإحالة إليها استفاضة هى «كتاب آنهى الضائع»، ويمثل ـ كما ذكرت ـ المأثور الحضارى والشعبى الذى يستدعيه الكتاب بكثافة ويتجلى فى النقوش و الرسوم المحفورة على جدران الكهوف الصخرية التى تثبت فى النصوص بلغة الطوارق الأصلية وتسمى «تماهق» وأبجديتهم المسماة «تيفيناغ»، وترجمتها إلى اللغة العربية فى آن، وذلك فضلا عن رموز التمائم والحكم والأمثال والأساطير والأشعار والمواويل الصحراوية والطقوس والعادات المرتبطة بالمناسبات المختلفة. إن إيراد هذا المأثور فى متن النصوص وتحويل شفرته اللغوية المجهولة إلى اللغة العربية والتفاعل الناشئ بين شفرات لغوية متباينة فى السياق الروائى نفسه، يجعل من ذاكرة الغياب حضوراً يدخل فى نسيج الأدب العربى الحديث، على حين يجعل اللغة فى نصوص الكونى الصحراوية تتوتر على امتداد السرد بين الغياب والحضور، وبين الشفاهى والمكتوب، وبين تصوير إيقاع الحياة البطىء المتكرر والتدفق السردى الفياض بطاقات شعرية مدهشة، لا تشحن الدوال المفردة بمدلولات متغايرة الخواص فحسب، بل تجعل السياق الروائى يمتح من كنوز ثرة تختزنها الذاكرة الثقافية العربية، وتضيف إليها رافدا مجهولا ومهمشا بما يلفت أنظارنا إلى روافد أخرى، ذات جذور حضارية عميقة ومتنوعة، يثرى استلهامها واقع الرواية العربية المعاصرة، كما يجعل كتابات الكونى تسهم بدورها فى إعادة اكتشاف منابع للقص وطرق فى السرد العربى تتميز بسمات خاصة.

إن القص فى نصوص الكونى كلها يعتمد رؤية تقوم على قانون النقائض والأضداد، فبناء العالم الروائى يكشف المسكوت عنه فى هذا العالم نفسه ويتمثل فى عزلة المكان التى تتضافر مع استدارة الزمن كى تلتئم الدائرة على حيوات الشخوص القصصية بما يفضى إلى نهاية ذلك العالم نفسه ودخول نظام الحياة المرتبطة به ـ بشقيه المعيش والمعرفى ـ إلى زوال. لكن النهايات تصبح بدايات لكتابة تتحقق فى كل نص جديد. هذه الكتابة تنشئ الأسطورة، فيما يقوم الكاتب الضمنى بتفكيكها من داخلها وإعادة تركيبها بصورة متواصلة فى النص الواحد وفى مجمل النصوص، وكذلك فإن عناصر السرد تكتسب على امتداد الأعمال الروائية صفات متغايرة الخواص، لا تكف عن التحول والتوالد بغير حدود مرسومة، على حين تظل الدلالة الكلية للنصوص مرجأة ومفتوحة على احتمالات التأويل فى آن.

هكذا، تحملنا النهايات إلى البدايات من جديد فى دورات لا تنتهى، تشكل بنية سردية مراوغة، تتفرع من خلالها الوحدات السردية إلى شعاب ووهاد وذرى، لتتكون منها دوائر السرد والتخييل التى تنفتح على بعضها، فتفضى الواحدة منها إلى الأخرى، كأنها المتاهة الصحراوية أو المفازة فى بحر الرمال العظيم.

غير أن نصوص الكونى تكتشف أيضا عن رؤية مثقف واسع الثقافة، يتمثل التجربة الإنسانية والتراث العالمى تمثلا عميقا، ويتضافر هذا الجانب مع السياق الروائى عن طريق انتقاء بالغ الدقة والتنوع لمصادر المقتبسات المتصدرة لفصول الأعمال الروائية كلها. إن التنوع الكبير فى وجهات النظر التى تحيل إليها المقتبسات تتضمن تداعيات فلسفية من الشرق والغرب، ومن التراث والأدب العربى والعالمى على امتداد العصور وتباين الثقافات. إننا نجد تجاورا لمقتبسات من الكتب المقدسة وابن خلدون وأرسطو والنفرى وشوبنهور وفريد الدين العطار والجاحظ وأمبرتو إيكو وفرجيل ويونج وأبى حيان التوحيدى وهيرودوت وابن رشد ودانتى ونيتشه وشتاينبك وتوماس مان والحكمة الهندية والصينية... إلخ. إن تجاور هذه المقتبسات يخدم خطة الكاتب، إذ يفتح مشروعه الروائى على المعرفة الإنسانية من ناحية، ويتفاعل من ناحية ثانية مع الرؤية الروائية ويربطها بسياق الرواية العربية المعاصرة. أما ارتكاز الكونى على خصوصيته الثقافية فيؤدى إلى ابتكار طرق فى القص، تكشف إمكانات كتابة مغايرة، وتسهم فى بلورة خصوصية أكثر اتساعا فى السرد العربى الحديث، تلتقى - لا شك - مع خصوصيات روائية أخرى فى عالم متعدد الثقافات. يحيلنا هذا المنحى فى الكتابة إلى أعمال أدبية نظيرة فى الأدب العالمى منها على سبيل المثال (مائة عام من العزلة) لجارثيا ماركيز و(اسم الوردة) لأمبرتو إيكو، وذلك من حيث مصير الدمار الذى تلقاه الأنظمة الحياتية والمعرفية المغلقة، سواء بالإعصار المدمر للقرية ونهاية السلالة فى الرواية الأولى، أو بالتهام الحريق للكاتدرائية والمكتبة وتقوض النسق الكهنوتى المعزول فى الرواية الثانية، أو من خلال رؤية مناظرة ومختلفة لموهبة عربية ترتبط بمرجعية ثقافية مغايرة ومعرفة وثيقة حميمة بهذه المرجعية ذاتها.

إن أهمية نصوص الكونى لا ترجع إلى هذه الجوانب فحسب، كما لا ترجع إلى حيوية تصويره الطابع الصحراوى وامتلاكه خيالا خلاقا يبنى بواسطته أسطورة معاصرة لها عمقها الوجودى والتاريخى وتقنياتها المتميزة التى تتنفس هواء نقيا، مكتنزا بالشعر، وذلك لأن الكتاب يقدم فى الوقت نفسه رؤية روائية قادرة على الاستبطان والاستشراف، وآليات نصية تبنى وتقوض كى تعيد البناء على أساس جديد، فيما تتخفى الدلالة الكلية فى عتمات المعانى المراوغة الخلابة فى آن. وإذا كان غنى النصوص ذاتها وإشعاعاتها القوية فى اتجاهات متباينة يجعلان القبض على دلالة نهائية لها أمرا يدخل فى دوائر المحال، فإن إحدى هذه الدلالات يتمثل فى مسعى كاتب عربى لأن يعيد، على طريقته وبخصوصيته، النظر فى العالم من خلال رؤية نقدية كاشفة لما يدمر حياة الإنسان ويسحق وجوده.

ويبقى الحلم أن تظل الحياة أكثر إنسانية وعدلاً، ويظل الوجود أكثر بهاء وثراء.

هوامش

** حول أصول قبائل الطوارق وتاريخهم، انظر:

- محمد سعيد القشاط، **التوارق - عرب الصحراء الكبرى**، مركز دراسات وأبحاث شؤون الصحراء، ليبيا، ط ٢، ١٩٨٩.

- ك. مادهو بانيكار، **الوثنية والإسلام - تاريخ الإمبراطوريات الزنجية فى غربى إفريقية**، ترجمه وعلق عليه أحمد فؤاد بليع، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

- يختلف المؤرخون حول الأصول العرقية لقبائل الطوارق، فمنهم من يذهب إلى أنهم أصل السلالة البربرية، ومنهم من يرجع انتسابهم إلى قبائل حمير الذين هاجروا إلى الصحراء إثر سقوط سد مأرب (**التوارق**، ص ١٧)، غير أن البعض الآخر يعود بنشأتهم إلى أصول فينيقية (**الوثنية**، ص ٥٣). يتبع الطوارق - تاريخيا - النظام الأموى فى توريث الزعامة لابن الأخت، وهو النظام الذى يشير إليه الكونى ويثبته فى مواضع عدة من نصوصه. وقد أطلق ابن خلدون على الطوارق «الملثمون» بسبب ارتداء الرجال للثام، لا يظهر غير

عيونهم، على حين تكشف النساء وجوههن (**التوارق**، ص ٨٩ **والوثنية**، ص ١٣٦).

ـ لقد كشف الحفريات الأثرية عن نقوش ورسوم ترجع حدوث هجرات متبادلة بين سكان الصحراء الكبرى وسكان جنوب وادى النيل، ترجع إلى الألف الحادية عشر ق.م. كما حدثت هجرات أخرى موازية إلى وادى النيجر (**الوثنية**، ص ٥٣ ـ ٥٤). أما لغة الطوارق وأبجديتهم المسماة التيفيناغ، فيعدها الباحثون اللغة الأم التى تفرعت عنها لغات البربر بشمال أفريقيا (**الوثنية**، ص ١٦) ويجد بعضهم الآخر مؤثرات قوية تربطها بمرحلة قديمة من مراحل تطور اللغة الهيروغليفية، فضلا عن مؤثرات أخرى فرعونية تظهر فى النقوش المحفورة على جدران الكهوف الصخرية فى المنطقة. (**الوثنية**، ص ١٦). وتوظف بعض هذه النقوش والرسوم فى أعمال الكونى بوصفها لوحات لأغلفة الروايات فى الطبعات التى اعتمدت عليها والتى ينص فى بداية معظمها أنها «لفنانى ما قبل التاريخ، توجد بمنطقة تاسيلى بالصحراء الليبية وترجع إلى الألف السابعة ق.م»، مما يعد إضاءة تشكيلية للنصوص الروائية.

** أعمال الكونى التى وردت فى الدراسة، حسب ترتيب الإحالة إليها فى المتن، وترد الإشارة فى المتن إلى عنوان العمل ورقم الجزء ثم رقم الصفحة، وذلك بالنسبة إلى فقرات التنصيص، أو الاكتفاء بذكر رقم الصفحة فى حالة الإحالة إلى عمل بعينه.

- **المجوس**، الجزءان ١ و ٢، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٩٢.
- **السحرة**، الجزءان ١ و ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- **خريف الدرويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٤.
- **التبر**، دار التنوير، بيروت،ط٣، ١٩٩٢.
- **بر الخيتعور**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طـ١، ١٩٩٧.
- **واو الصغرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طـ١، ١٩٩٧.
- **نزيف الحجر**، دار التنوير، بيروت، طـ ٣، ١٩٩٢.
- **فتنة الزؤان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طـ ١، ١٩٩٥.
- **الدمية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طـ ١، ١٩٩٨.
- **عشب الليل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طـ ١، ١٩٩٧.



التحول من العلمانية إلى التدين
فى رواية
شموس الغجر لحيدر حيدر

جمال شحيد*

عبر التحولات الكبرى التى عرفها المجتمع السورى إبان العقود الأربعة الماضية، تتجلى مسألة الانتماء بكل تشعباتها وتوجهاتها وتناقضاتها، كأنها المسألة الحاسمة فى تاريخ العرب المعاصر، لا سيّما وأن الأحداث السياسية والاجتماعية دفعت بهذا المجتمع إلى أن يقول فيها كلمته ويفسّرها حسب رؤيته يساراً أو يميناً أو منزلة بين المنزلتين. ويطلّ علينا الروائى السورى حيدر حيدر الذى رصد هذه التحولات منذ ربع قرن، برواية إشكالية سمّاها (شموس الغجر) صدرت عام ١٩٩٧(عن دار ورد، دمشق) تطرح مسألة الانتماء بطريقة جديدة.

بعامة مال الروائيون العرب إلى تبنيّ الوعى الصاعد من اليمين إلى اليسار، أو على الأقل المتحوّل إلى الوسط كما فعل يحيى حقى فى (قنديل أم هاشم). وفعلوا ذلك تأثراً بالإيديولوجيات القومية واليسارية التى سيطرت على الساحة الثقافية حتى انهيار الاتحاد السوفييتى. وبعد ذلك تغيرّ الاتجاه فى عقرب البوصلة، فصارت كل الجهات والتحولات ممكنة. وأصيب الانتماء اليسارى أحياناً بنكسة الدروشة والانتقال إلى الغيبيّة والاتكال. وهذا ما حصل لبدر النبهان بطل رواية حيدر حيدر (شموس الغجر).

ولكى أتمكّن من إعطاء هذه الرواية حقها من التحليل، سأعالج أولاً ظاهرة الارتداد عند بدر النبهان ثم سأتوقف عند لغة التحوّل إلى الدين وإحالاتها النصيّة والتراثية؛ وكنقطة ثالثة سأعالج مسألة المتخيل الدينى والسرد الروائى.

١ ــ ظاهرة الارتداد إلى الدين فى «شموس الغجر»:

بدءاً لابد من القول إنّ الحديث يُنقل إلينا عن طريق راوٍ،أو بالأحرى راوية اسمها فى الرواية «راوية النبهان» وهى بنت بدر النبهان التى كانت مفتونة بأبيها الماركسى التنويرى

* كاتب سورى.

العقلانى الذى تنكّر لرابطة الحسب والنسب وقطع الصلة مع أبيه الإقطاعى سعيد آغا النبهان بسبب تطليق هذا زوجه (أم بدر) ظلمًا وتعسفًا. إذن، يصلنا الحديث بكامله عبر وسيط غير حيادى تنقله لنا فتاة جامعية درست علم النفس وعادت بعد تخرجها إلى قريتها «عيون الريم» وعاشت التحولات الكبرى التى ألمّت بأبيها وعائلتها.

نقصّ علينا راوية حكاية جدّها سعيد آغا النبهان الذى فرض سلطانه على الناس والفلاحين والذى انتحل النسب الهاشمى لآل النبهان «كان قابضًا على ما حوله من أرض وحيوان وبشر كما يقبض الصقر على فريسته»(ص ١١) ووحدها زوجه وابنة عمه درية النبهان تصدت لصلفه وتهوره «علينا، نحن أسرتك، أن نحترمك ونستمع إليك، لكنك لست إلهًا لنعبدك» (ص١٢)، وبغريزة الأنثى «بدأت تشم رائحة شذى النساء فى خلاياه» (ص١٥)، لا سيّما وأنه كان يكثر من أسفاره إلى المدينة. فلامته على هجره السرير الزوجى. فطلّقها وتزوج من فتاة تصغره بعشرين سنة. فغضب ابنه بدر من تصرف أبيه هذا وانحاز لأمّه قائلاً:

سيّد الغابة هو ذا يزأر بجنون عظمته لا لشئ سوى أنه الأقوى والمالك والثرى. يرمى الطلاق على أمه كما لو أنّها أمة أو جارية. أية عدالة هذه؟ ومن أعطاه هذا الحق الإلهى؟(ص١٩).

وبدأ سفر الخروج لبدر النبهان ذى الستة عشر ربيعًا وقطع حبل السرّة بينه وبين أبيه. فنقل أمه إلى بيت بنتها المتزوجة وبقى أربع سنوات يعمل فى لبنان فى مزرعة تفاح ثم فى مستودع للكتب. وهنا أقبل بنهم على القراءة التى لم تتوفر له من قبل، فقرأ «الفكر الاشتراكى والأدب الروسى والسوفييتى بنهم القوارض» (ص٢٩). ثم يعود إلى قرية غير بعيدة عن كفر حمام (مقر أبيه)، وتزوج وأنجب وعمل فى الزراعة، دون أن يحرم نفسه من مطالعة الكتب اليسارية. فاعتقل بتهمة قراءته نشرة لتنظيم سياسى محظور. وأطلق سراحه بعد أربعة أشهر، وعاد إلى أمه وعائلته، ولكن بعقلية مختلفة ولغة جديدة أثارت دهشة راوية التى تقول:

أربعة شهور اعتقال لرجل كان فى صلابة الصوان تحوله إلى إنسان فى هشاشة الطباشير؟ أين هى الحقيقة فى هذا الزوغان والسراب الذى أتأرجح فيه (ص ٤٣).

وتقول أيضًا :

بدر الدين نبهان. والدى ومثالى، بروميثيوس الزمن الماضى، المفتتن بتشى غيفارا وأبى ذر الغفارى وحمدان قرمط وعلى بن محمد قائد ثورة الزنج ولينين، أراه الآن وهو يطوف فوق سفوح عرفات فى مكة، يجرى بين الصفا والمروة، يرجم إبليس بالحصى، معتمرًا ثياب التحريم إبان مواسم الحج فى رحاب خادم الحرمين الشريفين. (ص ٦٣).

ويعود الأب الثورى سابقًا إلى عقلية الأب الشرقى التقليدى. قبل الارتداد كان يعامل أولاده كأصدقاء ويقول لهم: «أنتم الآن أحرار وراشدون. والإنسان بلا حريه يتساوى مع الحيوان فى زريبة» (ص٥٩). قبل الارتداد كان يسخر من والده الشيخ والآغا والإمام وهو:

يختم موعظة صلاة الجمعة فى مسجد كفر حمام داعيًا بطول العمر لسيد هذه البلاد. درع الأمة فى الشدائد ليكون لها عونًا وراعيًا وهاديًا فى ظلماتنا. نحن العباد الواقعين فى الخطايا والمعاصى: اللهم وال من ولاه وأنصر من نصره واخذل من خذله، الرشيد الحكيم الخارج من عين الشمس والداخل فى بروج البحر ومحاق القمر قبل بدء البدايات ونهاية النهايات، ووريث من دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها. أمير الزمان والعواصف والطيور والأسماك وسباع البر وما يدب على سطح الأرض. هو الذى به فاز الإسلام، وبقوته وعزمه حطمت أصنام الكافرين فى مكة فانتصر الدين إلى يوم القيامة. (ص٤٦).

وبعد الارتداد صار عمليًا يتبنى الأفكار التى كان يحاربها من قبل، بدأ يتحدث عن:

عصر جديد افتتحته ثورة الإسلام فى إيران، راوياً ببرود ولا مبالاة انهيار الثورة الاشتراكية فى الاتحاد السوفيينى، مثاله القديم، مفصلاً أخطاءها وإهمالها للإنسان والروح المقدسة والحرية الفردية وخصوصية القوميات وهيمنة القومية الروسية.

(ص ٤٩ _ ٥٠)

وبعد النكوص صار يتحدث عن العودة إلى الأصالة والجذور وأن الحل يكمن فى العودة إلى الصراط المستقيم (ص ٥٠) وأن الثورات الأوروبية التى فصلت الدين عن الدولة وبنت المجتمع المدنى فاشلة. فتسأله راوية: «ـ بابا، ألا ترى فى هذه الأفكار نكوصاً، نوعاً من الخيانة الذاتية؟ «لكأن صاعقة هوت عليه: اخرسى، أضاف مستشيطاً بالغيظ: أصلاً منذ ولادتك على هذا النحو الشاذ وأنت مسكونة بالشيطان وروح الشر» (ص ٥٠ _ ٥١).

وبدأ يتغير سلوكه ويعيد أفراد أسرته إلى الأخلاق التقليدية الشرقية. فتقول راوية عن القوانين العائلية الجديدة التى سنها:

فى الشهر السابع بعد خروجه من المعتقل، أصدر الصدر الأعظم، بدر الدين نبهان، إمام أسرتنا وشيخها الجديد، أولى فرماناته الهمايونية المقدسة والمطاعة.

فرمان أول: لا للخروج من البيت إلا بإذن منه أو من الأم وضرورة العودة قبل غروب الشمس. أمى أمينة السر السعيدة بتحولاته ورجوعه إلى الصراط المستقيم. الأم الجاهلة التى ستقول له علانية بعد خروجه من السجن بوقت قصير، هو الجريح المنكسر آنذاك : خراء على شيوعيتك. تلك البلية التى أوصلتنا إلى ما نحن عليه فلا ينبس بكلمة.

فرمان ثان: لا للبحر أو السباحة بالمايوه وارتداء الشورت داخل المنزل فى الصيف.

فرمان ثالث: يطفأ التلفزيون فى تمام الساعة العاشرة وتحت المراقبة نوعية الأفلام أو المسلسلات المعروضة.

فرمان رابع: يمنع الاختلاط بين الذكور والإناث من الأصدقاء الوافدين إلى البيت.

فرمان خامس غريب: يمنح الابن البكر، وهو الآن طالب ضابط فى الكلية العسكرية، حقوق الأب خلال غيابه فى الإشراف على شؤون البيت ومراقبة الأسرة.

فرمان سادس خطير: محظور دخول الكتب المعادية للدين والمحرضة على الثورة والإلحاد. كما تحظر قراءة الكتب الأدبية والروايات الإباحية التى تدعى التحرر ومساواة المرأة بالرجل.

هكذا بعد أن تربينا ونمونا فى ظلال مبادئ الرجل التقدمى، داخل أسرة الأصغر فيها لم يتجاوز الثالثة عشرة، تصدر هذه اللوائح الجديدة من البطريرك الذى كان بالأمس يبشر بحضارة العرب المستقبلية التى ستنهض بالعقل «العلم والحرية. (ص٥٧ _ ٥٨).

وتعبر راوية عن هذا النكوص باستخدامها بعض الصفات العتيقة التى تطلقها على أبيها؛ فهو «كالصدر الأعظم الذى يصدر فرماناته الهمايونية، وهو إمام الأسرة وشيخها الجديد، وهو بطريرك شرقى يبت فى الحلال والحرام» ويراقب الهاتف والتلفاز «ويقوم بدوريات تفتيش على غرف النوم يطمئن على استتباب السلام المنزلى ومتانة حصون الأخلاق» (ص ٦٧).

٢ ـ لغة الارتداد إلى الدين وإحالاتها النصية والتراثية:

تبدأ تحولات بدر النبهان بتكرار عدد من العبارات الدينية التوكلية. فعندما تسأله بنته راوية عن الإهانات التى تعرض لها فى السجن يجيبها أن «يد الظالم قوية لكن يد الله أقوى من الظلم. هو الذى يأخذ بيد الإنسان وقت الشدة»

(ص ٤١). وعندما أتى أصدقاؤه وأقاربه لتهنئته بالسلامة رماهم بهذه العبارة القدرية: «قل لن يصيبكم إلا ما كُتب لكم» (ص ٤١). وراح يتحدث عن المقولات الدينية كالتوبة والاهتداء إلى الصراط المستقيم والخروج من عالم الضلالة إلى عالم النور. فتقول راوية:

> نبدأ سماع موسيقى جديدة. سيمفونية يومية حول الأخلاق القويمة وإقامة الصلوات والوصايا العشر والانتباه لمسألة القضاء والقدر، وطاعة الوالدين، وفروض الزكاة ومراسيم الأعياد والاستماع للتراتيل الدينية من الراديو والتلفزيون، وضرورة البسملة والحمدلة أوقات الطعام (ص ٤٤).

وراح بدر النبهان يتكلم عن العودة إلى الأصالة والجذور ورسوخ الدين وبدأ يحملق في أخطاء الثورتين الفرنسية والبولشفية واعتبرهما عاصفة هوجاء وهمدت؛ ولابد للتاريخ العربي أن يستعيد مجده الأول. فالدين أرسخ من كل الثورات العابرة في التاريخ (ص ٥٠). وصار يستفيد من كل مناسبة ليتكلم عن بطلان المفاهيم التي تنكر لها كالاشتراكية والتقدم واليسار والديمقراطية والتغيير.

وصار يتوافد على البيت رجال لا عهد له بهم ويحيون حلقات الذكر والأعياد السرية في غرفة منفردة على السطح، سمتها راوية «سقيفة بني ساعدة». ولكن قبل أن تتوطد علاقة بدر النبهان بالدين، كان لابد من طقس ديني يعلن فيه عودته إلى الحظيرة والمذهب ويجهر بتوبته ويتبرأ من ماضيه الأسود (ص ٨٩) فأقيم محفل سري في المقر الديني للبلدة حضرته مجموعة من رجال الدين بعمائمهم البيضاء وبرانسهم السوداء ولحاهم الطويلة ووجوههم الجهمة. ويؤمر بدر النبهان بالسجود فيفعل فيقول له أحدهم:

> على المرتبة الصغيرة أمامك كتاب مقدس.قرآن آبائك وأجدادك. قبله ثلاثاً وضعه فوق رأسك بإجلال. ضع كفك عليه ولا ترفع رأسك حتى يؤذن لك. ردد : هذا كتابي وكتاب آبائي الأولين والآخرين ولا كتاب لي سواه. عليه أقسم معلناً توبتي وغفراني وعلى طريق أسلافي وشيوخي وأسيادي سأسير. نذورهم نذوري وأعيادهم أعيادي وزكواتهم حق وواجب إلى يوم الدين. بنورهم أقتدي إلى يوم القيامة والنشور.

بعد أن صدع للأمر سأله الصوت المهيب: من هو مولاك وإمامك؟

ـ الواحد الأحد الفرد الصمد خالق السموات والأرض منه البدء وإليه النهاية.

ـ ومن هو؟

بصوت متهدج قال: أمير البرق والعواصف الذي رد الشمس عن مغيبها. داحي باب خيبر ومحطم الأصنام في مكة المكرمة.

ـ ومن هو؟ ارتج المكان بالصوت الراعد.

ـ باب مدينة العلم والعرفان، النور المشع في مشارق الأرض ومغاربها. الحي القيوم في الدنيا والآخرة. بيده مفاتيح السموات والأرض. المنار في عين الشمس والمرئي في وجه القمر.

ـ وما أعيادك المرتسمة؟

ـ عيد الغدير والنصف من شعبان ورمضان والأضحى (ص ٩٠ ـ ٩١).

ثم يطلب منه أن يتبرأ من «شيوعيته المضللة والملحدة» فيفعل ثم يتقدم الإمام ويغمس غصن آس في مزيج من العنب والعسل ويلقمه بضع قطرات منه ويمسح على جبهته ويباركه؛ ثم يقرأون الفاتحة لعودة هذا التائب إلى حظيرة الإيمان بعد ضلال.

ومن يمعن النظر في النص يجد عدداً من الصور المنتشرة في المذهب العلوي حول علي بن أبي طالب، فهو باب مدينة العلم والعرفان، المنار في عين الشمس والمرئي في وجه القمر (٩١) وهو أيضاً «الخارج من عين الشمس والداخل في بروج البحر ومحاق القمر»، وهو أمير الزمان

الذى دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها، وهو الذى حطم الأصنام فى مكة (ص ٤٦) وتتكرر الإشارات إلى المذهب العلوى بقول الكاتب: «وبدأ يهذى بأمور التناسخ وعودة الروح والتجسيد الإلهى للأكوان منذ آدم وحتى ظهور المهدى المنتظر» (ص١٢٧).«هى ذى الكتب السرية. الوجد الصوفى. تجلى الأئمة فى الشموس والأقمار» (ص١٢٨). إضافة إلى المرجعية العلوية، يحتوى خطاب التائب المستغفر بدر النبهان على إحالات مسيحية كالعبارة القائلة: «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان... كانزو الذهب والفضة مأواهم الجحيم والسعير» (ص١٠٨).

وتكثر الإشارات النشورية فى لغة بدر النبهان فيستشهد بقول الإمام على:

> يأتى على الناس زمان لا يبقى فيهم من القرآن إلا رسمه، ومن الإسلام إلا اسمه، ومساجدهم يومئذ عامرة البناء، خراب من الهدى، سكانها وعمارها شر أهل الأرض (ص١٠٨)

وتحسبًا لنهاية الزمان لبس الناس المسوح الدينية والمذهبية فانتشرت الجمعيات والمحافل السرية التى كانت تبشر «بأيام القيامة واقتراب ظهور المهدى المنتظر، سيد الزمان القادم من عين الشمس، ناشر العدل يوم الدينونة» (ص١٦١). ويذكر الكاتب تلك الخرافة القديمة القائلة بأن الأرض والحياة عليها تؤلف ولا تؤلفان، وستقوم القيامة قبل العام ألفين (ص ١٦١).

وتتخلل النص إشارات إشراقية صوفية ليست بعيدة عن الغنوصية المنتشرة فى بعض المذاهب الشائعة فى المشرق العربى التى طبعت بصماتها فى أوساط ما يسمى بغلاة الشيعة. فيقول النص إن صوت بدر النبهان كان يجلجل متكلمًا عن «الكلى القدرة، المشع عبر الأزمنة، والمتجلى فى الدهور. ذاك الذى لم يتغير سوى فى أشكال الظهور. الجوهر هو هو والمعنى هو هو ثبات ودوران أبديان حول الذات الخالدة» (ص ١٤١ ـ ١٤٢).

وبعد هذه الرحلة المضنية فى ربوع الدين يعترف بدر النبهان بأن ارتداده قد اكتمل، فيقول لأبيه المحتضر:

> أخيرًا أدركنى نور الله وأنا فى تيه الضلالة. كنت تائهًا فى الظلمة، مأخوذًا بترهات وأباطيل لا معنى لها. والآن عدت إلى الصراط المستقيم والسلالة النبهانية الأصيلة (ص ١٣٦).

٣ ـ المتخيل الدينى والسرد الروائى:

فى رواية (شموس الغجر) يطرح حيدر حيدر عددًا من الثنائيات الضدية التى يمكن أن تؤذى البناء الروائى بوصفه كلا، بسبب تبسيطها واختزالها. ومن اللافت أيضًا أن صوتًا واحدًا هو صوت «راوية النبهان» يهيمن على متن النص، إذ تنقل لنا من وجهة نظرها جملة التحولات التى طرأت على عائلتها وأبيها بعد أن كانت تعتبره أعظم أب فى العالم (ص ٣٤). ومن بين هذه الثنائيات لابد من ذكر الأنا الآخر:

إن عدنا إلى الشخصيات المتناقضة فى الرواية نجدها على كثرتها تعزف على النغمة نفسها: الأنا مستنير يواكب العصر، الآخر ظلامى نكوصى. فبدر النبهان حتى خروجه من السجن نقيض بدر النبهان بعد ارتداده، لا فى المجال الإيديولوجى فحسب بل فى المجال السلوكى. وبدر هذا قبل الارتداد هو نقيض أبيه سعيد آغا النبهان. وراويتهى نقيض الجد، وهى أيضًا نقيض الأب بعد الارتداد، فترى فى نكوص أبيها استقالة فى وعيه التنويرى. وما استبدال مواقع الكتب فى مكتبته إلا دليل على هذه الاستقالة فحلت كتب التراث والدراسات الإسلامية (أشعار ابن الفارض والمنتخب والمكزون السنجارى ومعارج نهج البلاغة... إلخ، ص ١٠٤) محل الكتب الأدبية والسياسية والفكرية (ص ١٢٧) وماجد زهوان الفلسطينى اللاجئ إلى قبرص والرافض اتفاقيات أوسلو هو نقيض الملازم نذير النبهان الذى يمثل صلف السلطة وطواويسها. فالأول يحب راوية ويحترمها والثانى ـ وهو أخوها ـ يعتبرها ساقطة وغانية رخيصة (ص ١١٢).

أما الثنائية الثانية فمرتبطة بالزمن التاريخى، فهناك تعارض حاد بين الماضى والحاضر؛ تنظر راوية إلى الماضى العربى على أنه «أرشيف تاريخى للذاكرة القديمة. بعد أن انغلق وتكهف وجمد فى عقول الجهلة والمتعصبين والأوصياء عليه ممن حرموا الاجتهاد والتطوير. لقد حولوه إلى

كنيسة مقدسة ونصوص كهنوتية ومحرمة على الاجتهاد» (ص٩٨) وترى أن هذا الشرق «بائس لا أمل فيه. من ظلمة الكهوف ولد وإلى كهوفه يعود. إذا لم يحطم أصنام آلهته الخزفية فلا أمل فى شروق شمس العقل» (ص١٤٢).

والشرق فى هذه الثنائية شرقان. فمن جهة هناك «فضاء الشرق الساحر والأسطورى مهبط الأنبياء والسحرة والمشعوذين والطغاة والمتصوفة. وطن الفاسقات المقدسات المنذورات لكهان الهياكل والمعابد» (ص١٣٠). وهذا الشرق أيضًا هو «بلاد ألف ليلة وليلة وفانوس علاء الدين السحرى والطلاسم المستعصية فى مغارات وكهوف، سقوفها مدلاة بأنسجة العناكب» (ص ٥٩). والشرق الثانى المفترض أن يكون هو ذلك الشرق المنفتح على العلم والحداثة والتنوير. فتقول راوية: «نحن الآن فى زمن المعلومات والتكنولوجيا الحديثة والليزر وغزو الفضاء والقنابل النووية واكتشاف المجرات الكونية وحقيقة الانفجار الكونى العظيم» (ص ٩٣) أما الشرق المعيش فمصادر ومستلب ومباح، فيقول بدر قبل الارتداد: «الآن من أحقر سمسار إلى أكبر مسؤول فى بلاد العرب يسرقون الناس ويراكمون الأرصدة فى البنوك الأجنبية، بينما الشعب يصرخ من الفاقة والجوع والجرى الكلبى وراء الرغيف» (ص١١٧). إن ماجد زهوان لا يرى هو بدوره فى هذا الشرق إلا حروبًا أهلية وفتنًا وأحقاد قبائل متناحرة، إنه أسر متصارعة منذ الجاهلية حتى الآن (ص ١٥٤) لذا فإن بلاد العرب تسير نحو حافة الانقراض (ص ٣٨) وتضيف راوية مستكملة الصورة :

> نحن الآن مقذوفون فى فضاءات العلم والمعرفة الحديثة والعقل، ولسنا فى الصحارى وحداءات الإبل والسيوف المهندة والحنين إلى أزمنة الفتوحات وخيول بنى أسد وتغلب وربيعة (ص٩٧).

موت الأب:

يتكرر هذا الموت فى رواية (شموس الغجر) مرتين. المرة الأولى عندما يقطع بدر الابن الصلة بأبيه سعيد النبهان، بعد تطليقه أمه ظلمًا واستبدادًا. ولكن بدرًا بعد سبعة وعشرين عامًا من القطيعة يزور أباه المحتضر ويتصالح معه. أما مقولة موت الأب الأساسية فهى التى تعبر عنها راوية بكل مرارة وتفجع، لأن الموت هنا ليس موتًا ماديًا كما فى الحالة الأولى بل هو موت معنوى. لقد ماتت صورة الأب التنويرى، فشعرت راوية بأنها يتيمة (ص ٥١) وبأنها غصن مقطوع من شجرة (ص١٥٨) وكثيرًا ما تكرر بأن ذلك الرجل الفولاذى الإرادة الصوانى المراس قد أصبح بهشاشة الطباشير. وتشعر بحنين إلى ذلك الأب المفقود، لأنه عندما ارتد زعزع كيانها وخلخل شخصيتها وحاول إلغاء هويتها التى ساهم هو فى بنائها. ولكنها ـ على غراره قبل الارتداد ـ بقيت صلبة متزنة متماسكة ألم يقل عنها «أنت يا ابنتى من سلالة الريح وصفاء الينابيع» (ص١٧٣)؟ ألم تلقب «بالغجرية الشيطانة التى لا تهاب» (ص٢٦)؟

طفلة الغجر:

تشكل كلمة «الغجر» لازمة تتكرر فى تضاعيف هذه الرواية، وتحتل ألفها وياءها، فالشمس الغجرية اللافحة هى شموس، هى مفرد بصيغة الجمع، هى البداية المادية لراوية النبهان بوصفها شخصية روائية وهى نهايتها. فحين ولدت زوجة النبهان فى البرية، قطعت الغجرية بيلار حبل السرة للأم وصارت تأتى كل عام فى تاريخ ميلاد الطفلة لتسأل عن مصير راوية «التى ستسمى: ابنة الغجر» (ص ٨) هذه الولادة الأسطورية الغريبة تركت عند الوليدة شوقًا إلى البرارى والسهوب والحرية، كما تركت عندها حنينًا إلى مضارب الغجر وإلى تلك الأم الثانية بيلار.

وتنتهى الرواية أيضًا بمعزوفة غجرية منفردة. يقول ماجد زهوان: «سنشعل نارًا للغجر السعداء» (ص١٦٥) ويشرب نخب «الغجر الرحل والأحرار وشموسهم المضيئة» (ص ١٦٥) وبطقس تقديسى للنار يحتفى بطفلة الغجر «حبيبتى وكنزى وكفنى» (ص١٦٦).

ويكون الحرف الأول فى الرواية غجريًا وكذلك الحرف الأخير. وتضىء نار شمس الغجر مرتين، الأولى احتفاء بالحرية والبرارى والسهوب والثانية إنذارًا بالغسق والإحباط

والموت. وصحيح أن الصفحات القليلة الأولى والأخيرة من الرواية تتكلم عن الغجر، ولكن الشمس الغجرية تهيمن على مجمل النص. لأن راوية الغجرية هى الصوت الواحد الصارخ فى (شموس الغجر).

الموال:

إن الموال الشعبى الذى ينشده بدر النبهان قبل ارتداده، ويتكرر فى تضاعيف الرواية مرات كثيرة يقول:

يما مويل الهوى يما يا موليا

ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا (ص ١١٤)

ويدل على عزة النفس والأنفة والكبرياء التى ترفض الضيم والجور والعسف. ولكن موال بدر النبهان ينتقل منه إلى راوية وماجد زهوان، أى أنه يصبح شعاراً لمن حملوا المشعل بعد أن سقط من سقط. كأن الموال إرث عام لا يغنيه إلا الذى يعيشه ويؤمن بالحرية، ولا يكرره إلا المنعتق من خيوط العناكب والماضى الصدىء (ص ٤٥).

٤ ـ أقاليم اللغة الروائية:

تتوقد اللغة الروائية عند حيدر حيدر فى رواية (شموس الغجر) وتبلغ درجة من الإتقان ملفتة، تتماوج فيها تيارات مختلفة ومستويات متباينة، سأحاول الوقوف عند بعضها.

تتميز اللغة الدينية التى وردت فى المتن بجلالها وعتقها وغبارها ومفرداتها الخاصة ورموزها العرفانية:

صوت الشيخ ـ السيد وهو يدوى داخل الجدران، وعبر الظلمات، حول الكلى القدرة، المشع عبر الأزمنة، والمتجلى فى الدهور. ذاك الذى لم يتغير سوى فى أشكال الظهور. الجوهر هو هو والمعنى هو هو. ثبات ودوران أبديان حول الذات الخالدة

(ص ١٤١ ـ ١٤٢)

فى غمضة جفن تحولت المادية التاريخية فى تلافيف دماغه إلى عرش طفا فوق الماء وتحته الهواء، وفوق العرش استوى خالق الكون بعد خلقه للعالم فى ستة أيام، وفى اليوم السابع استراح على كرسى وسع السموات والأرض (ص١٤٢).

وتنهال الصفات التراثية المقدسة على رمز الشيعة وإمامها الأول فهو: الرشيد الحكيم، الخارج من عين الشمس والداخل فى بروج البحر ومحاق القمر. قبل بدء البدايات ونهاية النهايات، (...) من دحى باب خيبر ورد الشمس عن مغيبها. أمير الزمان والعواصف والطيور والأسماك وسباع البر وما يدب على سطح الأرض.

(ص٤٦).

وفى هذه اللغة تكثر الاستشهادات المأخوذة من آى الذكر الحكيم ومن نهج البلاغة والمكزون السنجارى والمنتخب والحديث. وتسمى راوية غرفة السطح «سقيفة بنى ساعدة» (ص١٣٠) وبسرعة ترتدى هذه اللغة حللها القديمة وجمالياتها السجعية والبيانية والبلاغية فيعلق بدر النبهان على قول للإمام على بهذه العبارة: «هذه حكمة الدهور على مر العصور» (ص ١٠٨)؛ «واحد من عباد الله الصالحين والطالحين» (ص٧٩).

إلى جانب هذه اللغة الدينية التى عنكب عليها الزمن (ص٦٢)، نجد لغة السهوب والبرارى والمواويل وحليب السباع؛ وهى لغة مرصعة بأغانى فيروز، لغة تتداخل فيها المفردات العامية أحيانًا: «بنت داشرة» (ص٧٥)، «يا قليل الأصل تفو عليك» (ص١١٣)، «فصعونة» (ص ١١٥)، «خلص. أعطنا البشكير وسكرى بوابة النظريات. أين البطحة» (ص١١٥)، «خى ما أحلى المى الباردة بعد التعب» (ص١١٥)، «وحياة يسوع والعدرا سأعتبره ابنى» (ص٢٤)، «ماشى الحال» (ص ١٢٠). وتتوالى الصور الشعبية: «الدم ليس ماء» (ص١٢٠)، «النساء أصل البلايا» (ص١٣)، «على بركة الله» (ص٢٤) وتوظف اللغة الشعبية توظيفًا متقنًا فى متن الرواية، دون مبالغة، إذ تبقى محدودة غير طاغية على النص. وفى بعض الأحيان يفصحها الكاتب، كأن يقول: «بدأ السم يرعاها» (ص١٦) «خذها مزحة ثقيلة» (ص٨٦)، لا

بل يطلقـهـا على عـواهنهـا : «هو يتكلم عن بلاد العـرب وشيـوخ البـترول والطغاة ـ الرعاة، وعبيـد الدولار: عرصات القرن العشرين» (ص١٢٣). ويلجأ أحياناً إلى اللغة الطفلية في التصغير والتلقيب، فيقول مثلاً «سنجوبة» و«رورو» (بدلاً من ريم).

إلى جانب هذا المشهد الشعبى فى اللغة نرى مشهداً تجديدياً فى اللغة وفى صورها؛ تتكلم راوية عن التطهر من «الزمن الجرثومى» (ص ٧٧)، «ثم تروى ممرورة» (ص٧٧) ، «القمـر الماسى منثور حولى. أسـمع نشيج البـحر. موسيـقا صدفيـات الأعـماق والسـاحرات وهن يعزفن التراتيل. أنين الشرق الحزين من مليون عام وهو يرثى ضحاياه» (ص٧٩). ويلجأ حيـدر حيـدر أحيـاناً إلى تجاوز اسم الموصـول ودمجه بالكلمــة،كـأن يقــول: «فى تلك الليلة اللاتنسى» (ص ١٦٦)، «التـاريخ اللاذنب لى فيـه» (ص ١٧٣)، «الجواب المرير اللاينسى» (ص٢٨)، «اللاينسى كان مشهد المداهمة» (ص٣٦).

***

وتهيمن على نهاية الرواية رائحة الموت وطيورها فيفجر ماجد زهوان جسده داخل السفارة الإسرائيلية فى نيقوسيا. وراوية التى سافرت إلى قبـرص للالتقـاء به تفـاجأ بالخبـر، لاسيما وأنها رأت فيه نجمها الهادى فى ديجور زمنها الردىء لقد أطلق أخوها العسكرى عليـها النار لأنه كان يكره ذلك الشاب الفلسطينى الذى نعته «بالتافه»، والذى أحبته أخته «السـائبة» كما يقول. وتكمن مأساة راوية الغجرية فى ذاكرتها النارية التى لا تقبل بأن تطوى أية صـفحة من تاريخ حريتـها وتاريخ أبيها. هى ابنة البرارى والبحر وتحن إلى أقاليم الشمس والأنوار. راوية ذاكرة لا تموت ولا يطويها النسيان، راوية نجم ثابت لن يهوى كالنيزك فى البحر.



«سفر البنيان» لجمال الغيطانى

أو

العين بين المحدود واللامحدود

محمد على الكردى*

لا يمكن لأحد أن يطرح قضية «خصوصية» الرواية العربية من غير أن يتبادر إلى ذهنه الإشكال الذى فجره الغيطانى ببحثه عن جذور عميقة يؤسس بها مشروعه الروائى الذى يقوم، فى جوهره، على طموح أساسى هو بناء رواية عربية تتجذر أصولها فى التراث القومى بكل مقوماته وأشكاله وتفرعاته: الدينية والصوفية والتاريخية والشعبية والفنية، بما يشمل كتب التاريخ وسير الرحالة وقصص (ألف ليلة وليلة)، والمآثر المرئية كالمبانى التاريخية من قصور وأضرحة ومساجد وسبل وفى المرحلة الأخيرة، منذ (متون الأهرام) على ما أعتقد، الانفتاح على كنوز الفن المصرى القديم، والعمارة بوجه خاص. ليس فحسب بما تقدمه من أشكال وزخارف ونقوش وكتابة ورسوم ظاهرة، وإنما أيضاً بما توحيه من علوم الغيب وآفاق اللامحدود، وبما ترسمه من فلسفة ما ورائية تتبلور حول العلاقة الظاهرة ـ الخفية التى تربط بين الزمان والمكان من جهة، وبينهما وبين عالم الرغبة فى فعاليته المستمرة وجدليته الدائبة حضوراً وغياباً مع حركة العين أو الرؤية البصرية.

ولعل العلاقة التى يعقدها الغيطانى مع التراث لا تكف عن الإلحاح على مخيلتنا سافرة تارة ومضمرة تارة أخرى فى نسيج النص نفسه، من حيث بث الدلالات ذات الإيحاءات المزدوجة الظاهرة منها والباطنة، ومن حيث المفردات والمصطلحات المستخدمة ذات الصلة الوثيقة بعالم التصوف ومعالم الكتابات القديمة فى فنون سير الرحالة وكتب التاريخ والقصص والمقامات والحكايات العجائبية. وتبرز هذه العلاقة، منذ البداية، فى عنوان سرديته الأخيرة (سفر البنيان) الذى يذكرنا بعناوين سابقة ذات شحنة تراثية عالية مثل (كتاب التجليات) أو (رسالة البصائر والمصائر) كما تبرز عبر بناء النص نفسه فى صورة ثنائيات تتراوح بين «المصطلحات» و

* قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

«الحكايات»، بحيث نجد أنفسنا أمام عالم الحدود الذى يؤطره لنا المصطلح من حيث الدلالة والمضمون، وأمام الصور المكانية التى يخطها عالم البنيان للبصر ويوعز بها للبصيرة. وكذلك أمام الحكايات التى تجمع بين فعل السرد الزمنى وفعل الخيال الحركى لترسم لنا عدداً محدداً من الاتجاهات محكمة الوشائج بما يوحى به مصطلح «السفر» من علاقة اشتقاقية بمعنى السفر والرحلة والانتقال... إذ نحن، فى النهاية، أمام رحلة يقوم بها خيال الروائى المبدع عبر تراث الأمة وتاريخها من نقطة انبثاقها وشروقها إلى نقطة غروبها وأفولها التى تتهددها فى كل لحظة وأوان، وعبر حياته نفسها الممتزجة بحركة هذا التراث نفسه من مطالعها الواعية المنبلجة فى قلب الغفلة والظلام إلى آخر ما تقوده إليه خطوات سعيه ومعراجه فى هذه الدنيا المليئة بالتبدلات والمتغيرات وفقًا لقدره المكتوب.

(سفر البنيان) كتاب سعى يتراوح بين التوقف والانتقال، بين الثبات والتحديد من جهة، والتحرر والانطلاق من جهة أخرى. فما به من «مصطلحات» يقوم بدور التعريف والتحديد والتأطير، وما به من «حكايات» يقدم الأمثال والدلائل والبراهين. وهكذا يسير بنا الركب عبر الماضى والحاضر لنطلع على كتاب العمارة فى مصر القديمة خاصة، مع بعض التعريجات على الآثار الإسلامية التى تندرج تحت حدود التعريفات أو جموح الحكايات كجامع عقبة بن نافع على حافة الصحراء، هذه البوابة التى تربط بمئذنتها المحاكية لمنارة الإسكندرية بين الأرض والسماء والغرب والشرق والأزمنة الماضية والقادمة، أو حتى على العجائب الحديثة مثل قصر البارون الذى شكل نواة العمران فى مصر الجديدة. إن المصطلحات تحدد الخطوط وترسم معالم البناء، فهى بمثابة «الباب» من المعبد الفرعونى، أى نقطة الاجتياز إلى «بيت الحياة» التى تحد مسيرة الإنسان الأرضى من الشرق إلى الغرب ليكتمل الإنسان الكونى بمثوله بين يدى الحضرة الإلهية، والحاوى فى «قبو» كيانه على البذور السماوية التى حباه الله إياها حينما خلقه على صورته. ولكن، أين ذلك من الإنسان المعاصر الذى ألهته وسائل معاشه وصرفه انكبابه على المنافع والمغانم المادية المباشرة عن معانى الوجود وأسرار الكون، الأمر الذى حجب عنه المعنى الحقيقى لسعيه على هذه الأرض إلى درجة أن الغرباء والسفهاء تمكنوا منها وبددوا طاقته الإبداعية القديمة فصار إلى تخبط وضلال، فضيع سر عبقرية الأجداد، بناة الأهرام ومؤسسى العلوم الحقة التى تربط بين القوانين الكونية ومعنى وجوده العابر ورحلته من عالم الظاهر إلى عالم الباطن والأبدية.

(سفر البنيان) تذكرة بماضى أمتنا المصرية العريقة، أول من ألقت دعائم وأسس العمران البشرى، ومزجت بين الموت والحياة فى صورة بالغة الكمال عبر «بيت الحياة» المتربع بين الأركان الكونية الأربعة مستقبلاً دفعات وهبات الرياح؛ وليس من شك فى أن العلاقة بين الرياح وأنفاس الحياة علاقة متسقة ومقبولة، فالحياة وثيقة الارتباط بريح الجنوب الحارة التى تذكرنا بالعنصر الأول وهو النار (توم) وما يرتبط بها من جفاف وبالعنصر الثانى وهو الهواء الذى يتكثف مع ريح الشمال وما تبعثه من رطوبة فتنشأ الأرض وبحارها ومياهها؛ وتتعدد الرياح وتختلف درجاتها وفقًا للجهات الأربع وعبر زمان لا يكف عن التلولب والدوران، وتنبثق حياة الموجودات وتتنوع وفقًا للأسماء ويربط خفقانها وجيشانها بين الكون المصغر (الإنسان) والكون الأكبر فى محيط حياة كلية زاخرة لا انفصام فيها ولا انقطاع.

إن اتصال الأشياء والعناصر شئ مؤكد كأجزاء العمارة التى لا تصعد إلى السماء إلا بفضل تماسك أركانها وتضافر أعمدتها؛ وهى وإن بدت ساكنة، فهى تشكل نوعًا من توازن القوى والأثقال وتناغم الضغوط والأوزان، ولعل أقرب الأشكال إلى الجمع بين الحركة المتسقة والسكون هى الدائرة نفسها، أجمل الأشياء وأقدسها، خاصة لما فيها من كمال الهيئة ووقار الثبات والسكينة الأبدية. إن الحركة الدائرية التى تكتمل مع كل صعود تكاد لا تنطبق على الإنسان، المخلوق فى كبد، الذى لا يكاد يتصل حتى ينفصل إذ كل تلاق بين الحامل والمحمول أو اتحاد بين العاشق والمعشوق لابد منته إلى فراق وزوال مهما طال الزمن واستتبت ظاهريًا الأيام والأحوال.

وإذا كانت المصطلحات تحد وتسور مثلما يحد البناء الفضاء ويقتطع منه جزءاً يتجاوز به فوضى وعشوائية المحيط،

فإن الحكايات تخترق الحدود وتتجاوز الزمن لتحلق فى سماء الأبدية تماماً مثل رغبة ابن الشمس «حور محب» فى تخليد ذكراه؛ إذ إنه وإن أراد إقامة مدينة لم يسبق لها مثيل فليس للاطلاع على الحقيقة، وإنما كى يكون اسمه سارياً على كل لسان؛ وهذا هو ما يدفعه إلى قتل الشاب «الأبيدوسى» مصمم المعمار وبانيه العبقرى مخافة أن يشيد مبنى آخر يغطى على ذكراه. ولعل هذه القصة، وإن بدت مطابقة لحكاية «جزاء سنمار» لا تهدف إلى إبراز الدلالة الأخلاقية، وهى معاقبة الإخلاص بالعقوق والغدر بقدر ما تهدف إلى إطلاق العنان للطموح والرغبة الجامحة فى الإنسان لمقاومة الموت والاندثار، وكيف يكون ذلك إلا ببقاء الاسم وخلود الذكرى، كما علمتنا (ملحمة جلجامش) التى أبرزت عدم جدوى البحث عن نبتة الخلود للبقاء السرمدى وأهمية الأعمال الصالحة والمفيدة للناس للبقاء حيًا فى قلوب الأجيال التالية على مر السنين.

إن «المصطلحات» تتوالى وتتابع، ولكن معظمها يدور فى فلك واحد، وهو تأكيد هذه الثنائيات المتلازمة: الداخل والخارج، الحاضر والغائب، السر والعلن أو الظاهر والباطن التى تشكل جميعًا خلاصة الفكر المصرى القديم وحكمة الحياة نفسها التى توصل إليها الغيطانى بتوحده مع شخصيات التراث الهائلة: حور محب، سيدنا الخضر أو الشيخ محيى الدين بن عربى. «فالقبو» ـ مثلاً ـ هو الحرز والسر المصون الذى يهتكه التطلع والكشف واقتحام الضوء الباهر، و«قصر البارون» هو اللغز المثير لاختفاء صاحبه وغيابه، والسر لا تقتله إلا الرغبة فى الكشف والإعلان ـ كما فى (بندول فوكو) لأمبرتو إكو ـ والإنسان فى حاجة إلى دفء الظلال وحماها، كحاجة الطفل إلى أن يستكن إلى صدر أمه الحنون عند مثول الأخطار، كما هو فى حاجة إلى نور الحياة وأضواء العلم والعرفان، و«الدرج» هو الرغبة فى العلو والصعود والارتقاء. ولكن لا صعود دون سلاسة وملاينة وقدرة على التوثب والانحناء، ولكل ارتقاء بداية صعبة وجهد وعناء؛ والارتقاء الروحى أكثر أنواع الصعود مشقة لأنه تجرد تام من الأحمال والانشغال بمظاهر الدنيا وملاهيها. ولكن علينا أن نحذر: فالدرج وإن كان الطريق الضرورى للصعود، فهو عند لواح مزالق الزهو والخيلاء والغرور أيسر مسالك الهبوط والنزول. (الرواية،ص٥٠).

ومصطلح «الموقد» من أهم علامات الحياة قدرة على تنظيم النيران وتحديد أطرها سواء كانت نيران المدفئة المنزلية، رمز التآلف والتقارب والمحبة، أو النيران الكونية التى لا تتجاوز حدودها وأفلاكها إلا بحساب وتدبير. والنيران الكامنة، وإن لم تدركها الأبصار، كالعواطف والشهوات العاتية، أهم دوافع الأعمال والأفعال الإنسانية. ولعل «النزول» الذى لم يدرج فى خانة الحكايات والمصطلحات، ربما لأنه كل ذلك معًا، يشكل أروع الكنايات «الأليجوريا» عن الحياة الدنيا التى لا تتجاوز كونها معبراً أو قنطرة للحياة الآخرة، وإن غرتنا مطامعنا بالانكباب على منافعها وملذاتها وتناسى طبيعتنا الفانية. ياترى من يسبق الآخر أهو الموت أم الحياة؟ وهل وجد الناس أولاً أم الأشجار؟ لقد كثرت الأسئلة «وماج الناس فى ظلم دمسه»، كما يقول أبو العلاء؛ أوليس من طبع الحياة الدنيا الحض على السؤال، وإن كانت كل الأسئلة غير مسموح بها، خاصة أن طرح بعض الأسئلة قد يقابل «بمصادرة الحق فى العبور»، بالتكفير مثلاً. وليس من شك فى أن الحقيقة المؤكدة، التى لا تردّ عن كل التساؤلات العويصة عن الوجود والمصير والفناء ليست متاحة إلا فى المدينة التى لا عودة منها، ولا سبيل إلى رؤيتها من النزل بالرغم من سطوع أنوارها. كما أنه ليس من شك فى أن هذه الحقيقة غير مشتركة ولا عامة، ولا يسأل فيها المرء إلا عن نفسه. بل إن الإنسان ليفقد فيها لغته الأصلية، فهو ليس فى حاجة بها إلى لغة الأصوات؛ إذ كل شئ بها شفاف مضئ ولا يحتاج إلى أكثر من النظر. وهذا مخالف تماماً للحياة فى النزل حيث لا وجود للكائنات والأشياء إلا بواسطة الأسماء، ومن هنا أهمية التسمية فى الخلق، فالاسم أصل الوجود وسر البقاء والخلود، ويرجح أن صاحب هذا الكشف العظيم رجل أتى إلى النزل من أرض «كيمى» يعرف باسم «مشاهد المعنى»، وهو أول من أطلق على هذه الفانية اسم «النزل» وعلى المكان الآخر الذى لا يرى اسم «المدينة». وبالإضافة إلى الاسم وما يوفره من قوة سحرية خارقة تحمى وتصون الأحبة والمقربين، وتدمر وتمحق الأعداء والحاقدين، أتى «مشاهد المعنى» أيضا

«بالباب»: ليس فحسب الباب الفعلى، همزة الوصل بين العالم الخارجى الظاهر، المعبد مستودع الأسرار والمعانى، وإنما كذلك «الباب الوهمى» الذى نحته على الجدار وأطّره «بالأحمر القانى» و «الأزرق الفيروزى» وفصل أو جمع بينهما «بخط أصفر». أو ليس هذا الباب، الذى افتتح به مشاهد العصر ومبلغ رسالة زمنه كتابه عن «البنيان»، هو المدخل الصعب المزدان بالنقوش والحروف المقدسة الذى لا يجتازه إلا ذو قلب عامر بالسكينة، قادر على التلقى، صابر على المشاهدة والنظر إلى الحقائق الجلية والأسرار الهائلة التى ضمها وحواها فى محاريبه العلم المصرى القديم، خلاصة جهود الكهنة والأولين خلال مئات القرون.

إن هذا العلم الخبئ الزاخر بالمعانى والدلالات الدقيقة، هو «الباب» الموصل إلى «مدينة العرب» المثلى «التى لم يرها أحد إلا فى الخيال». ولكن كيف أمكن الحفاظ على هذا العلم؟ أليس من خلال هذه الكتابة المقدسة نفسها التى توصل إلى اكتشافها الكهنة بعد جهد جهيد، ومن غير شك بفضل الملهم الأعظم «تحوت»؟ بلى، فالكتابة، فى جوهرها، ليست إلا الوعاء الحاوى للمعانى والإشارات، مثل السماء الحاوية للنجوم والفضاءات الحاملة للرياح، والرحم الحاوى للجنين والعمارة التى يأوى إليها البشر. إن الحروف ـ كما يقول المبدع ـ هى «عمارة المعانى»، ولكن الحروف لا تجدى فرادى وإنما بتداخلها وتزاوجها وتواشجها، فالحروف ـ كما يضيف ـ توالج، تماما مثل العمارة، الحرف فى الحرف ليلد المعنى، الحرف ظاهر والمعنى غائب والدلالة حافظة، لذلك كان الظهور ملازمًا للغياب وإلا استحالت الكينونة. (الرواية ص ٢٤٥)

وإذا كانت «المصطلحات» ـ كما قلنا ـ هى رسم الحدود وإقامة الحواجز والأبواب، فإنها أيضا تصريح بالاجتياز والعبور والانطلاق؛ ومن هنا تأتى وظيفة الحكايات. فالحكاية حلم، وكل حلم انطلاقة وتحليق؛ وليس كل حلم حقيقة؛ إذ الحقيقة غياب وثمرة سعى وجهد ونصب؛ والحلم هو الحياة نفسها، والحرية المطلقة التى تعطى لوجودنا فى هذا «النزل» الأرضى معناه ودلالته؛ الحرية مطلقة وإن كانت نسبية: مطلقة فى جوهرها لأنها توق دائم وشوق متجدد ورغبة لا تهدأ ولا تكل، ونسبية فى تحققها؛ إذ إن كل تحقق تقييد، وكل قيد سجن وأسر لها. أليس موت الرغبة فى ما تصبو إليه من إشباع؟ أو ليس موتها، فى الوقت نفسه، هو نقطة انبعاثها وميلادها الثانى إلى الوجود أكثر تأججًا واضطرامًا؟!

إن الإنسان ـ كما هو خفى وجلى فى الوقت نفسه ـ تتنازعه رغبتان: رغبة الكينونة ورغبة المعرفة، وهما رغبتان منفصلتان ومتصلتان معًا، تمامًا كحياة الحروف التى يمكن إدراكها منفصلة، ولكنها لا تعبر أو تشير إلا مجتمعة. وتتجلى رغبة الكينونة عبر الوصال والتوق إلى الأنثى، ولكنها لا تتأكد ولا تتوثق إلا مدعمة برغبة المعرفة، معرفة البدايات والغايات، واستكناه الأسرار والألغاز التى تدور حول النشأة والأفول والحضور والغياب، وكلها تساؤلات لم تعن بها حضارة من الحضارات كما عنيت بها حضارتنا المصرية القديمة.

لذلك، تدور معظم الحكايات التى يسردها علينا الغيطانى من هذا المنطلق. وفى ظنى أن هاجس الموت ولغز العالم الأخروى ومسألة الفناء والخلاء من القضايا التى لم تلح عليه بهذه القوة وبهذا العمق اللذين لا يعرفان فى أدبنا المصرى المعاصر إلا تأثرًا بتجربته المرضية التى تأرجح فيها بين عتبتى الموت والحياة، وبوابتى الوجود والعدم. ومن هنا تأتى حكاية الفرعون «خوفو» والمعنى المكنون لتجربة «الموت» التى مر بها فى رحلته نحو عالم الأبدية، والتى لم يبق من معناها إلا «الخبيئة الظاهرة» وهى عمارة الأهرام نفسها، بينما يغيب مغزاها الأعظم فى طوايا الإشارات وعلامات الكتابة التى لن تبقى إلا تذكرة وعبرة. وإذا كانت الحكايات، كما قلنا، هى حركة الانعتاق نفسه ودفعة الأمل والطموح إلى السموق، فإن أجلّ ما تتمثل فيه وتتجسد هى صورة السماء والغمام التى طالما شامها العرب فى حياتهم البادية؛ والسماء هى الوقت، والبحث عن القبلة الهادية. لا جرم، من ثم، أن يرتبط مجسد الآمال وضمير التراث ولسانه، هذا الميقاتى الجهينى، ابن الأمس واليوم، بحكاية صومعة مسجد «عقبة بن نافع» التى تربط بين الأرض والسماء وتمثل حركة الانزياح من المشرق إلى المغرب بحثًا عن التفرد ورفعة الشأن

وسمو الهمة وفتح آفاق المستقبل «بدءاً من اليوم ولمدة ألف ألف سنة». (الرواية، ص ص ٧٠ ـ ٧١).

والحكاية، فى تعبيرها عن توق الرغبة، هى ـ لاشك ـ حلم المستحيل تمامًا مثل طلب النجم العالى والبحث عن المطلق فى عالم النسبية والحدود. ولعل حكاية الخليفة، المترع المتخم بكل متع الحياة ولذائذها، مع البدوية الحرة الطليقة تعد أجمل مثال على التعارض الجذرى بين الحرية والهوان، وبين يسر قطاف المتع الدانية وغزو القلوب التى تملك من أسرار الميول والنزوعات «مالايمكن تعيينه أو تحديده» (الرواية، ص ٧٨). إنها حكاية الصراع بين الإرادة والسلطة الظاهرة والميول المحجوبة فى حرز القلوب، بين الوحدة المتسللة فى قلب القدرة والتمكن والأمل البراق أو الحلم الملألئ الذى يصعب حبسه فى قفص ذهبى أو حتى فى «هودج» معلق فى الفراغ، مقتلع من كل جذور ومحلق كالكواكب السارى فى قلب السماء.

الحكاية، أيضًا، ذكرى وحنين، حنين إلى الماضى وإلى مسقط الرأس والأهل والأحباب الذين ولوا؛ من ثم، تقود حكاية «البربا» الغيطانى إلى زيارة المواقع الآفلة بمعالمها الظاهرة، والحاضرة بوجودها الغائب، موقع الملكة «ميريت أمون» مطربة الغروب وبقايا «البربا» واسترجاع أصوات الأحباب من الأهلين، صوت الأب الذى ضاع ولم يبق إلا صداه فى القلب الحزين، وصوت الأم المحفوظ، وإن كان يحيط به سياج من الرهبة والتقديس يمنع من إعادة سماعه مخافة تبديده وتبديد بقايا النفس التواقة للإنصات إليه والهيابة، فى الوقت نفسه، من هذا الحضور الغائب؛ إن الحكاية ذكرى وكلام، «والكلام هواء يسكن عمارة الحروف» ـ كما يقول الغيطانى ـ وما كل ما يخفق فى أغوار النفس يمكن البوح به، فلكل كلام زمان مباح ووقت متاح تلزم فيه الإشارة والتلميح أو يجوز فيه التدوين والتصريح. (الرواية، ص ص ١٥٢ ـ ١٥٣ و٢٤٦).

تقنية النظرة:

تقنية الغيطانى، سواء فى تقديم المصطلحات أو سرد الحكايات، مشبعة بالإضافة إلى أسلوبه الاحتفالى بين اللقطات الحسية الصارخة والشطحات الميتافيزيقية الخارقة، بالرؤية البصرية. فالعين هى التى تغلب لديه على جميع الحواس الأخرى كالسمع والشم واللمس فى تحديد المشاهد الحاضرة والغائبة، ومن ثم، تبدو المشاهد الظاهرة بارزةً جلية، ولكن فى خطوطها العامة وإطارها الإجمالى. والغيطانى هنا رسام أكثر منه مصور؛ وتبدو الخلفيات الغائبة مغرقة فى البعد والتحليق. والمشاهد ظاهرة طالما نحن بصدد تصوير معالم البناء أو سمات الأشخاص وملامحها الخارجية، خاصة إذا كان التصوير ينصب على مفاتن المرأة أو كنا بصدد رسم حركات الأجسام الأنثوية المستكينة أو الذكرية العدوانية؛ وغالبًا ما يمزج الغيطانى فى مشاهده، بصورة لافتة، بين جلال الهيئة ومهابة الطلعة والإشارة العابثة لبعض الأوضاع الجنسية الجريئة، وهو ما يولد، أحيانًا، نوعًا من التعارض الهزلى الطريف مع وقار أسلوبه وطابعه المحلق المهيب. وقد تغرق مشاهد الغيطانى فى البعد والتحليق، لأنها ليست مجرد «تابلوهات» وصفية أو حسية، وإنما تبريرات وتفسيرات عقلية تتجاوز المناظر الظاهرة إلى الحكمة الكامنة خلفها والدلالات المفضية إليها، وهى دلالات مستقاة، فى معظمها، من مستودع الحكمة الشرقية المتعلقة بالقضاء والقدر وفلسفة السعى وهشاشة الحياة الإنسانية أمام المصير المحتوم؛ إنها تمثل الوجه الغائب، الخفى، غير المنظور لمادة الحكايات وأحداثها؛ وهى، من ثم، تشكل فلسفة الغيطانى الخاصة برؤيته للوجود وبالعبر والدروس التى يستقيها من تجاربه الشخصية وخبرة حياته الخاصة التى لا تنفصل، كما سبق القول، عن معايشته التراث من وجدانه وكيانه كله. ولعل أجمل مثال نقدمه فى هذا الصدد ما سطره قلم المبدع تحت مصطلح «أساس» الذى أجمل الفنان جودة خليفة مبناه ومعناه فى لقطة بديعة تجمع بين عين نجلاء يعلوها حاجب مورق واسم الرسول الكريم. وفى هذا المقتطف يتجلى أسلوب الحكمة الشرقية الذى يشكل إحدى الركائز الأساسية لمفهوم العمل الفنى عند جمال الغيطانى، كما يلخص جوهر إسهامه فى بناء رواية عربية خالصة تتماهى مع تراث الأمة المتراكم عبر العصور وحاضره، الذى بدده الغافلون من أبنائه، والذى يعمل الكاتب المبدع ليس فحسب على إعادة بنائه وإنما على استكناه أسراره وبعثه فى صور وأشكال جديدة، إذ كما يقول:

كل بنيان ظاهرٌ، ولكن أساسه مدفون، وغائب.
إذن شرط السفور والامتثال والقيام هو الغائب،
وإن لم يدفن الأساس جيداً لما علا البنيان، وعلى
قدر متانة الغائب يكون مقدار الظاهر.

(الرواية، ص ٩٣)

إن الرؤية الغيطانية لعالم الإنسان والأشياء ترتكز أساسًا كما نرى، على توظيف العين: العين الفاحصة التى تلقى بأضوائها على الأجزاء المعبرة من الجسم، وعلى السمات البارزة من الملامح، والعين المحلقة التى تنطلق بنا إلى عالم الآفاق البعيدة أو تغوص بنا فى ملكوت الغيب ومكامن الأسرار التى تولد لدينا مطامح الشوق والحنين وتثير مطامع النفاذ والعبور. إلا أن العين المبصرة غالبًا ما ينتهى عملها بانتهاء حدود ما ترى نافذةً إلى الأعماق أو محلقة فى الآفاق؛ ومن هنا قيام الذاكرة والخيال بملء فراغات الزمن بين الماضى والحاضر ووصل خيط الأشياء الماثلة بالصور والرؤى المتدفقة من خبايا الذاكرة، الأمر الذى ينقلنا من مستوى الواقع الموضوعى إلى مضامينه الشعورية وانعكاساته فى عالم الوعى الذى يضفى دلالاته الخاصة على كل ما يلتقط من مشاهد ماثلة أو آفلة، مشاهد تربط بين اليمامة الآمنة على سطح البيت القديم ورقدته المستكينة فى غرفة العمليات وإحساسه بعمل الأجهزة وحركة الممرضين وأخيراً استقراره فى حجرة الإقامة بعد انتهاء الجراحة. (ص٩٧) إن إحساس الكاتب الدفين بخطورة العملية الجراحية للقلب هو إحساسه العميق بمقاربة الموت، هذا العالم السرى القابع على «حافة مدينة الغرب»، الذى ربما لم يشعر بهيبته وجلاله فى تراث أجدادنا القدماء إلا فى ضوء تجربته الخاصة التى أسماها «وفادته الثانية للكون». ولعل اندماج هذه التجربة البالغة الخصوصية بالتجربة الفريدة التى شكلتها الحضارة المصرية القديمة بصدد ظاهرة الموت هو الذى يفسر لنا اهتمام الكاتب برصد متانة ومنعة مبنى المستشفى وبمتابعة الظواهر الكونية المختلفة من هبوب العاصفة إلى تعقب السحب وتغير الأوقات، وهو المحتفظ بزمن مدينته ونبض قاهرته. (ص ١٠٤).

إن الرؤية «العيانية» ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتشكيلات الفضائية أو المكانية التى يرسمها البنيان سواء فى امتداده الأفقى أو الرأسى؛ إلا أنه من الواضح أن الامتداد الرأسى هو الذى يضفى طابع القيمة على الأحكام التى تطلقها العين على ما تشاهد. فالاتجاه الرأسى لايشكل فحسب مظهر السمو والعلو الذى يتوق إليه ويرنو كل إحساس دينى أو صوفى، وإنما أيضاً نوعاً من التحدى لقوانين الجاذبية والتوازن الذى يعد خرقها دليلاً ساطعًا على العبقرية الفذة من جهة، وعلى إدراك قوانين التناسب بين الأبنية الأرضية وحركة النجوم والكواكب السيارة فى قلب القبة السماوية من جهة أخرى. ولعل العلو الشاهق ينسجم بشكل أوفق مع بنيان الهرم الذى يعد مثالاً معجزاً للمثلث الكامل فى هيمنته على الأركان الأربعة التى يشكل معها جميعًا العدد السباعى الأمثل، الذى يشكل بدوره ركيزة من ركائز العلوم الهرمسية القديمة. وإذا كان الاتجاه من أسفل إلى أعلى يشكل ـ كما علمنا «باشلار» ـ محوراً قيميًا من الدرجة الأولى، فإن ذلك لا يمنعه من التقابل أو الالتقاء مع الاتجاه شرق ـ غرب فى معان ومضامين رمزية بالغة الدلالة. ذلك أن الاتجاه المنطلق من الشرق إلى الغرب يتطابق مع مسار رحلة «رع» نفسه، إله الشمس وواهب الحياة، التى ينتقل فيها من ملكوت النور إلى جحيم الموت والظلام، ثم يبعث من جديد فى حركة دائرية لا تنتهى؛ كما أن التقاء الحركتين الرأسية والدائرية ينتهى بإقامة حوار فلسفى وخطاب حكمى رائع مع عالم الموت والحقيقة المكنونة وراء الظواهر العيانية. ولعل أجمل ما فى هذا الخطاب، الذى ينسجه الغيطانى فى صورة ثنائيات مبهرة، هو هذا الحوار المتواصل وهذا التقابل المستمر بين الظاهر والباطن والحاضر والغائب اللذين يشكلان بالنسبة إلى العلم المصرى القديم وجهين لحقيقة سرمدية واحدة؛ وذلك بقدر ما يردنا التعدد الظاهرى وتحيلنا الأشكال والألوان والصور المرئية على سطح البسيطة إلى وحدة أساسية ومصدرية تربط بين العناصر الأرضية والفلكية وطبائع الجسم وأخلاطه وصفات الكواكب والنجوم الظاهرة منها والخفية.

ويبرز هذا الحوار أو الجدل المتشابك بين الحضور والغياب عبر مصطلح مثل «الفناء» الذى يعنى الإحاطة والتأطير ويعنى، فى الوقت نفسه، الفراغ أو الخلاء المسور، أو ليس البناء هو ضرب من تنظيم للفراغ اللامحدود الذى

يحيط بنا من كل صوب؟ أو ليس تكوين الجنين هو تثبيت لبذرة هائمة فى حيز الرحم الذى يضفى عليه شكلاً وقوامًا بعد أن كان مجرد احتمال ضمن ملايين الاحتمالات المضيعة فى فراغ العدم؟ وربما ينم هذا التقابل أيضًا عن العلاقة الغامضة التى تربط بين الأعداد والصفر، طالما أن العدد هو رمز الثبات أو الحد الذى لا تتغير نسبته مع كل ما يحدث له من عمليات الطرح والجمع والضرب، بينما الصفر هو الخواء الذى يحيط به من طرفيه اللانهائيين: اللامتناهى فى الصغر واللامتناهى فى الكبر؛ ولكن إذا كان الخلاء يثير الهلع والرعب لدى «فيثاغورث»، لأنه مرتبط لديه بالفوضى والعتمة اللتين تهددان عالم الوحدة والتوازن العددى، فإنه يشكل، لدى الغيطانى، المصير المحتوم لكل عابر ومجتاز لبوابة الحياة الظاهرة، بل بسبب ارتباطه بالغائب والعالم الآخر، أساس الوجود نفسه، والبداية التى يحن إليها كل إنسى، فيا ترى - كما يقول الروائى - «هل تحين لحظة تجمع بين ما يخفى وما يظهر؟» (الرواية، ص ٩٤).

عالم الرغبة:

إن الحكاية، كما قلنا، تمثل فى نسيج النص الغيطانى نوعًا من الانفلات الدائب من المحدود، وضربًا من تجاوز الحاضر إما إلى غور الماضى السحيق وإما إلى آفاق بعيدة لا يدركها أو يحيط بها خيال منظور أو معلوم. إن الحكاية أشبه بغلالة هلامية أو نثار ضوئى يحمل فى طياته لوعات الرغبة ونفثات الأشواق التواقة إلى ما يحلم المرء بتحقيقه والفناء فيه. من ثم، كان هذا الارتباط السحرى بين عالم البنيان وعالم الأنثى، فالمعمار هو معجزة التوازن بين قوى الحامل والمحمول وثمرة التداخل والامتزاج بين العاشق والمعشوق، والمرأة هى مأوى الإلهام وملتقى الإمكانات الدافعة إلى رغبة الاكتشاف وفض مغاليق الأسرار. ألا يقول الغيطانى بأن:

مقاربة المدن مماثلة لاستشراف خبايا الإناث،
حيث لواح الوعود الغامضة والإمكانيات التى
يصعب تعيينها.

(الرواية، ص ٤٣)

لا غرو، من ثم، أن تكون المرأة ضربًا من المعمار البشرى الذى يثير لواعج النفس وكوامن الخفقات بجمال بنائه واكتمال مفاتنه الظاهرة والخفية؛ المرأة فى نظر العاشق المتاع، مرآة للكون الكبير، وعيونها مجلى لأسراره وخفاياه، ولعل ولع الخليفة بالبدوية الفاتنة، وهو المترع الحواس بلذائذ الجوارى والحريم، فى حكاية «هودج» (ص٧٣)، ليس إلا تجسيداً لجوهر الرغبة نفسها فى انطلاقاتها نحو البعيد المستحيل النائى العصى على كل تعيين وتجسيد. ألم يقل الروائى بأن الخليفة ربما «أراد الفرار من مستحيل يصعب بلوغه إلى مستحيل لا يمكن إدراكه» (ص ٨٥)، ولعل هاجس افتضاض العذارى الذى يلح على مخيلة الخليفة هو هاجس الكشف نفسه عن عالم الغموض والأسرار وقلق الولوج إلى كنوز المتع الخفية التى لا تخطر من قبل على بال ولا جالت بعد بخيال.

وتبرز العلاقة بين المرأة والبناء أيضًا عبر المزيج العجيب بين اللبن والعسل وعجينة الملاط التى تشد بها أواصر الهودج فى ارتفاعه السامق نحو السماء. فالعسل واللبن، بالإضافة إلى دلالتهما الفياضة بالأنوثة والأمومة على حد سواء، نعمتان من نعم الجنة، ولعل ارتباطهما بإقامة الهودج فى قلب الصحراء وفى مهب الرياح يؤكد، مرة أخرى، حلم الشوق المستحيل واستفحال الرغبة واتساعها اللانهائى إلى درجة التلاشى والفناء فى الكون العظيم؛ كما أن اشتعال الرغبة واضطرامها العارم فى قلب الخليفة المتسلط على رقاب العباد وأعراض البنات لا يخلوان من إشارة جلية إلى هذا التناقض الجذرى بين السلطة والحرية، وبين القدرة المادية الهائلة المستبدة الغاشمة وعجزها التام المخجل عن كسب القلوب النقية العصية أمام كل إذلال وخنوع.

إن الرغبة اللانهائية لا يمكنها أن تتحقق إلا بفنائها فى معشوق لانهائى، ومن ثم ارتباط عشق الرجل للمرأة عند الغيطانى بتجربة شبه صوفية تشمل أبعاد الكون كله:

استداراتها رموز لتقبب السماء وكروية الأرض.
وشروع نهديها يستلهمه النحاتون حتى الآن،
والبناؤون الذين صمموا الشرفات والبروزات
والكوات المشرفة، أما خصرها فعلامة للنسيان
والانزواء مع الحضور والرهافة المؤدية، لأردافها
الكمال، وما من ذكر توسدهما أو أحاطهما

بيديه إلا وأدركه ذلك التمام، أما فخذيها وتقوس
ما بينهما فمنهما اكتمال العناصر، لذلك عدت
قدماها أساس البنيان...

(الرواية،ص ٢٢٠).

وهذه التجربة مرتبطة بتراث عربى عريق فى فن العشق والهوى، فن يتمركز ـ لأسباب تاريخية ـ على مبدأ فاعلية الذكر وضرورة تضوعه لتحقيق أسمى ما يصبو إليه الإنسان من تكامل الجسد والروح وصفاء الذهن والبال. إلا أن حضور الأنثى ومثولها فى خيال الذكر حضور الغائب ومثول البعيد النائى. فالمرأة، وإن كانت فى عالم الواقع عمارة الرجل وحرثه وزرعه وسكنه الذى يطمئن إليه، فهى حلمه أيضًا الذى تؤججه الرغبة وتحوطه بالألغاز والأسرار، حلمه الذى لا تكتمل رجولته إلا به. ومن ثم، هذه الصورة الخيالية الخارقة التى ترسمها المخيلة الشعبية للذكر عبر تراث ملئ بأحلام الملذات وأوهام الفحولة والافتضاض التى لاتنتهى. إن المرأة، من هذا المنظور، وعاء دائم، سواء أكانت الأم التى تحمله بين أحشائها وتؤويه، أم العشيقة التى يفنى فيها ويذوب ليبعث من جديد، إنها العمارة الضامة الحاوية، واليم الذى تبحر فيه أشرعة الرغبة وتتحقق الوحدة النهائية للوجود:

لا تتوهج نصاعة الذكر إلا من خلال أنثى، إذ
تلمسه يتشبث بها، ذات عصر امتزجا، تعلق كل
منهما بالآخر خلال إبحارهما صوب لحظة
التذرى والأوج، تعاونهما على رشفة الحياة التى
يعقبها همود، البقاء والفناء معًا، دفعت بصدرها
نحوه، نفذت إليه بكلها، ارتداها وتلفحت به،
وحتى الآن لم تنأ عنه...

(الرواية، ص ٥٧).

إن الرواية التراثية، التى أسسها الغيطانى، تبلغ هنا مداها سبكًا وفنًا وصياغة؛ فهى لا تخضع لأى نظام سردى غربى معروف سواء من حيث توزيع الأحداث أو تركيب الشخصيات، ولا تتبع مفهومى الزمان والمكان المألوفين؛ فالمكان ذكرى وحلم، وليس موقعًا يلون الشخصية، ويحدد مضامينها على الطريقة الوضعية؛ والزمان شفافية مطلقة لا تخضع لقوانين التسلسل المنطقى أو لقواعد التراكم الكمى والنوعى لتطور الشخصيات؛ إنه زمان خطى عجائبى يتساوى فيه الماضى والحاضر والمستقبل لأن الوعى المؤطر له وعى حالم يعيش أزمنة الذكرى والحنين والحاضر ـ الغائب والحلم والتطلع من غير إدراك تام للفواصل والحدود. وربما ما نقع عليه من فواصل المصطلح والحكاية ليست إلا نقاطاً لإيقاع ارتكاز السرد على لسان الغائب الذى يتشكل من إيقاعى الحركة والسكون فى تآلف متواتر وتناغم مطرد يؤكدان حضور الغائب وغياب الحاضر. والغائب هو المنبع والأساس، أى خصوصية التراث المشكل لكل تجربة والإطار أو الوعاء الذى يحدده لنا قاموس المصطلحات ومفرداته المتجاوبة؛ والحضور هو الحادث والعرض وما يطرأ على الإنسان والمكان من تغير وتحول وخطوب ملازمة لطبيعة المخلوق الفانى ولكل موجود خاضع لقوانين البداية والنهاية والشروق والغروب والإقامة والرحيل.

إننا أمام الرواية ـ الحلم والحكاية ـ الرغبة التى تحلق بنا عبر تراث الأمة من طارف وتليد، أمام حلم الغيطانى شاهد العصر وباعث الماضى ورغبته التواقة إلى التوحد بكل رموزه، السامقة منها والمتواضعة على السواء.

مراجع:

١ ـ جمال الغيطانى: **سفر البنيان**. روايات الهلال، سبتمبر ١٩٩٧ .

٢ ـ R. A. Schwaller de Iubicz. **Le Miracle égyptien**. Paris: Flammarion. 1963 .

٣ ـ R. A. Schwaller de Iubicz. **Le roi de la theocratie pharaonique**. Paris: Flammarion. 1961.

فانتازيا الحاكم الأب في تجليات الغيطانى

محمود حنفى*

للغيطانى موقع بين أدباء جيله الروائيين، شيده من المستوى الفنى الرفيع الذى صاغ به أعماله الأدبية، وما حشد به تلك الأعمال من جسارة وعمق ونفاذ إلى ما وراء الواقع الظاهر، وغوص إلى ما تحت ذلك الواقع المراوغ الذى لا يكشف عما يخبئه عند القراءة المتعجلة؛ الأمر الذى يغرى عند القراءة المتأنية، باستنباط تأويلات نابعة من، ومتسقة مع، ما يتوارى بالأغوار البعيدة للنصوص.

ولعل (كتاب التجليات) للغيطانى، الذى يراه البعض سيرة ذاتية ـ وهو كذلك من ناحية انتمائه إلى ذلك الفرع الأدبى ـ بأسفاره الثلاثة، وما احتوته من هموم متشعبة، وتوجع من محن وبلايا، وطرح لأكثر من سؤال عسير، ما يؤكد ما ذهبنا إليه، ويحرض فى آن على قراءة تأويلية: إن الغيطانى فى هذا الكتاب، لا يسرد مجرد سيرة ذاتية فحسب، إنما يشع عبر صيغ تعبيرية عالية القيمة وشفافة، برؤى متأملة متفلسفة.

ولا أدّعى أنى سأحيط فى هذه العجالة بالكتاب كله، إذ يتطلب ذلك دراسة موسعة قد يتشعب معها موضوعنا: الحاكم الأب. فواقع الأمر أنى توقفت طويلا حيال ما جاء بالسفر الأول من الكتاب، وتحديداً ما أطلق عليه الغيطانى: «تجليات الفراق». وفيه رأيت تطبيقا دالا على ما ابتدأت بالإشارة إليه من تميز وخصوصية كتابات الغيطانى. وأزعم أن هذا الاقتطاع ـ إن صح القول ـ لا يخل بقراءة الكتاب فى مجمله، لأنه نابع من، ومتسق مع، ما يطرحه الكتاب ككل، من أسئلة مبدعة ورؤية للوجود.

يقول الغيطانى فى استهلاله «للتجليات» إنه لما اكتمل إيابه، فرغ إلى نفسه، يستعيد ويسترجع «بينما زمن المحن يلوح ويبدو»، فهو إذن كان غائبا، وفى حضوره تحقق له

* قاص مصرى.

الكشف، فكيف أتى له هذا الكشف؟ يقول الغيطانى إنه رأى ثلاثة خلفهم ثلاثة.

أما الثلاثة الأول فيتوسطهم الإمام الحسين الذى سيأذن له بالتجليات، عن يمينه أبوه وإلى يساره عبدالناصر، أما الثلاثة الواقفون إلى الخلف فملامحهم متغيرة، ما بين أصحابه وعياله، وبعض من أحبهم أو عادوه أو اقترب منهم فترة طويلة، أو وقعت عيناه عليهم للحظات قصار.

سنتوقف هنا ـ بحكم ما اقتطعناه من (كتاب التجليات)، ولتأكيد ما قدمناه فى البداية ـ عند اثنين من الثلاثة الأول الأكثر حضورا: أبوه وعبدالناصر، ومنه خرجنا بتأويلنا الذى أطلقنا عليه: «فانتازيا الحاكم الأب».

وابتداء لنلق نظرة مستطلعة على ما جاء بذلك القسم من التجليات «تجليات الفراق».

يكتب الغيطانى فى مستهل «تجليات الفراق»: «بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك، تجلى لى أبى فى اللا مكان، والزمان العجيب..».

وكان قبل أن ينبثق التجلى فى رأسه، قد سمع صوتا مرتبكا يقول له: والدك.. تعيش إنت. وقبل ذلك كان على سفر.. تنقل ورأى وقابل وابتهج وعمل واستمتع، ثم رجع. ومع وقع الصدمة يجأر جمال الغيطانى هاتفا من أثر المفاجأة: «لو أعرف للفراق موطنا لسعيت إليه، وفرقته». ولكن هيهات، لا مفر إذن من التجلى ـ عوضا عن تحقيق المستحيل ـ وحينئذ يومض فى صدره تجل خاطف، يمهد لتجلى المستحيل:

«ولما بدا الكون الغريب لناظرى، حننت إلى الأوطان حَنَّ الركائب»

تجلى المستحيل الذى يلى هذا التجلى الخاطف، يرى فيه الغيطانى جمال عبدالناصر فى تتال أسطورى منبثق من لوعة الحنين إلى الأوطان، يرى الغيطانى عبدالناصر عقب صدمة فقدانه لأبيه ممهداً للإيحاء بامتزاج الشخصيتين: الحاكم والأب. يحدث هذا أوائل الثمانينيات، وفى ميدان الدقى، بالقرب من السفارة الإسرائيلية وقتذاك. وحين يرى عبدالناصر فى هذا التجلى المستحيل. يراه منهكا متعبا لا ينتبه ولا يلتفت إليه أحد، بالرغم من أنه ـ أى عبدالناصر ـ بدا شاهقا خارج الزمان الأرضى، يفوق وجوده المادى بوجود غير مرئى، لا يلتفت إليه أحد. فالناس ما عادوا فى هذا الزمان ـ الثمانينيات وما بعدها ـ يلتفتون إلى ما هو شاهق وسامق. لا يرون إلا مواطئ أقدامهم، ولا يحبون أن يتعرضوا إلى مخاطر النظر إلى بعيد أو النظر إلى أعلى. حتى الغيطانى نفسه يجيب عبدالناصر حين يسأله: أليست هذه أعلامهم؟ أليس هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟.. يجيب الغيطانى قائلا: إننى ضد ذلك، ولكننى لا أجاهر خوفا وتقية.

تجلى المستحيل، إذن، هو دفع النفس لما تعانى من حرقة وأسى واغتراب. فتتمثل تلك النفس فى رؤيا أسطورية مجللة بالحزن، رموز تاريخ حياتهم العامة، فإذا بتلك الرموز التى كانت يوما مضيئة ومشعة بالإلهام تتجلى «منهكة ومتعبة وتائهة ومنكرة» وسط تدافع الأقدام و«الناس من حوله ماضون».. يظهر عبدالناصر للنفس المكلومة مجسدا رمزا كبيرا رائعا فى تيه الغربة والدهشة: أليست هذه أعلامهم؟ أليس هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟ ذلك أنه ظهر فى ميدان الدقى، على بعد أمتار من السفارة الإسرائيلية بالقاهرة التى ظنوا أنهم سيجعلون منها «نصبا تذكاريا للهزيمة» فى قلب قلعة التحدى.

هكذا، يظهر جمال عبدالناصر لجمال الغيطانى فى «تجلى المستحيل». ولأن النفس الكريمة تأبى الضيم وترفض الاستسلام وتتوق إلى الخلاص وتتعلم من التجارب المريرة أن «ما من شئ يثبت على حال»، ينبثق من تجلى المستحيل تجل يقينى يولد على الفور «تجلى المحاولة» يثور عبدالناصر، يأمر بتنكيس أعلام العدو المرفرفة فى فضاء القاهرة، يأمر بالقبض على جميع أعضاء السفارة والمندوبين والجواسيس باعتبارهم أسرى حرب، يطوف بالشوارع والميادين، يصيح ويزعق، ولكن «الأيام غير الأيام والزمن خلاف الزمن»، يشق جموع المتجمهرين حول عبدالناصر جند كثيف، يقودهم ضابط شاب يلبس رداء أسود، يقتادون عبدالناصر، ويتفرق الخلق، وتتدفق مياه جديدة فى أنهار البلوى. ويخبو تجلى المحاولة.

لا يتوقف الغيطانى عند هذه النهاية المحبطة، وإنما يستمر فى بنائيته المحكمة لتجليات الفراق. يلتقط أنفاسه، يتمهل ويتأمل، يتساءل. وعندئذ يسطع فى نفسه تجل غامض، ولكنه - أى هذا التجلى الغامض - لا يصعد إلى العقل فلا يأتى باليقين:

رأيت عبدالناصر، مكشوفاً، حاسراً، مبهدلا. أقبلت عليه، وعندما تكلم، تكلم بصوت أبى. قال لى: نعم، قلت له: نعم .. فبش وهش لفهمى منه، وعندما أدركت سر فرحه قلت له: لا.. فارتجف، وتغيرلونه، وشك فيما عنده. قال لى: كيف وجدتم الأمر؟ قلت له: سوء ما بعده سوء. ضرب بينى وبينه حجاب رقيق. قلت له: لماذا؟ غمغم، وتمتم، ولم يحر جوابا. قلت له: لماذا؟ لماذا؟ شغل بنفسه عنى، فقلت عاتباً.. لماذا، لماذا، لماذا؟

فى البداية، فجر نبأ موت الأب لوعة الفراق، وأيقظت لوعة الفراق الحنين إلى الأوطان، فقاد الحنين إلى الأوطان إلى تجليات ظهور عبدالناصر والمحاولة المحبَطة المحبطة، الآن توحدت صورة الأب مع صورة عبد الناصر. «تكلَم بصوت أبى» لتكتمل بنائية «الفانتازيا» المأساوية المحكمة وتختتم بالسؤال: لماذا؟

عبدالناصر هو الأب الذى مات ونحن بعيدون عنه فى الغربة. ولأنه كان يهش لنا حين نقول له نعم، ويرتجف إذا قلنا لا، ويصمت عندما نسأله لماذا، كان من الطبيعى والمنطقى أن يموت ونحن مغتربون، فيشيع جنازته ويقوم بطقوس دفنه، ثم يرثيه من بعد، أولئك الذين لم يسألوا أبداً: لماذا. يموت الأب فيرثيه البلداء الجبناء؟ أما نحن، فلا تتبقى لنا سوى التجليات التى يتوجها تجلى الحزن: «هذا فراق بينى وبينك».

تجليات الغيطانى، وهى تعرض المحنة التى عشناها، تقترب من شاطئ الحقيقة، دون أن تغوص فى مياهها لتنتزعها وتعلنها، وهى حقيقة لا مفر لنا من مواجهتها والاعتراف بها. لقد تجسدت المحنة فى ذلك النموذج الذى أوجده عبدالناصر، نموذج الحاكم الأب الذى يأمر لنطيع، ونسأله فلا يجيب. فإذا تملكتنا الحيرة وجربنا قول «لا» تضرب بيننا وبينه الحجب، وتجوز علينا العزلة فالضياع. وحين يموت الأب فجأة ونحن فى غربتنا تلك المؤسية، ترسخ غربتنا ويستذلنا الأوغاد وتتعذب أخيلتنا «بالتجليات»؛ آخر ما بقى لنا من وسائل التصدى والمقاومة.

الحقيقة التى لا مفر لنا من مواجهتها وإعلانها، تقتضى منا أن نبدأ بلا تأخير - فلقد تأخرنا كثيراً وأكثر مما تحتمل ظروفنا وظروف العالم من حولنا - فى مناقشة هذا الوضع الذى قادنا إلى الكارثة، وأن نصحح حدوده وفواصله. فالأب الذى أوصتنا الرسالات السماوية - ورسالة الإسلام على وجه الخصوص - باحترامه وطاعته إلا فى معصية الله، ليس هو الحاكم الذى أمره الله أن يكون حكمًا بين الناس. فإذا أصاب يكون له علينا الشكر، ولكن إذا أخطأ تجوز مساءلته، بل إنزال العقاب به حسب مقتضى الحال.

الأب كيان يختلف عن كيان الحاكم. وقد يقترب الكيانان ويتشابهان فى بعض الواجبات والمسؤوليات، غير أنهما أبدا لا يتوحدان. والنموذج الماثل أمامنا يوضح ذلك بأبلغ تعبير. ولقد كان عبدالناصر حاكما خلط مسؤولية الحكم بواجبات الأبوة. وزين له ذلك المطالبة بحقوق الأبوة: السمع والطاعة والخضوع فاختلت الموازين والمعايير وتفرقت السبل بين الناس. ثم عمت الفوضى، حتى أثمرت التجربة توارى الرجال وضعضعة النفوس ووهن الأرواح وانحلال الشباب. والشذوذ لا يلد غير الشذوذ. وحين أتت الكارثة وانكشف وجهها القبيح، بدأ عبد الناصر يراجع خطأه واختلاط أفكاره. ولكن القدر لم يمهله فمات قبل أن يرسى قاعدة التصحيح.

مات عبدالناصر قبل أن يستدعى أبناءه من الغربة، وقبل أن يتجاسر الأبناء بدورهم ويحطموا أسوار تلك الغربة فى آن.

وقبل أن تتم المواجهة الحاسمة بين معانى كيان الأب ومفاهيم دور الحاكم، كان الأوغاد يعدون عدتهم لاغتصاب كل شئ؛ أولئك الذين صمتوا فى مواجهة كل الأخطاء، أولئك الذين داهنوا وتملقوا وزينوا لعبدالناصر قهر عقولنا

وتدنيس ضمائرنا، أولئك هم أنفسهم الذين أسرعوا باغتصاب مكان عبدالناصر واستثمار أسوأ أخطاء عبدالناصر ليعلنوها بعد ذلك صراحة: سلطة الأب، رب العائلة،، أية عائلة، وأين هى؟؟

يقول الغيطانى على لسان الأب: «كنت أباكم، وأنتم أبنائى. شببتم، وأصبحتم رجالا، وفتحتم بيوتا، ولم تعرفوا شيئا عنى. فإذا افترضنا أن ذلك صحيح، فمن المسؤول؟؟».

يختتم جمال الغيطانى «تجليات الفراق» بالآيات القرآنية التالية:

«وجعلنا من بين أيديهم سداً، ومن خلفهم سداً، فأغشيناهم فهم لا يبصرون. وسواء عليهم أنذرتهم أم لم تنذرهم، لا يؤمنون».

تلك النهاية المنطقية ومنطق النهاية. غير أن الغيطانى كاتب ذو وعى متنام ـ. إنه يدرك أبعاد المأساة التى عاشها. يرى مقدماتها مع نتائجها فيستخلص من عمق التّجربة المريرة رؤية حزينة. يقول فى «تجلى الأرض والزمان المتغير»: «تلك رقعة محدودة، عند المفارق. وآه من المفارق..».

ينجو الغيطانى برؤيته تلك من محدودية النظر والبعد الواحد، ويفلت من مغريات الأدب السياسى ومهاويه. ولكنه ـ عبر هذا العمل ككل ـ يبدو أسيرا، ولايزال، لأسطورة الحاكم الأب. أهو الخوف الدفين الذى غرسته فى نفوسنا عبادة الأصنام، أم الإرهاب الذى مازلنا نتعرض له على كل الجبهات؟؟



تحولات المقدس والمدنس
الأب: الآركتايب ـ المعبود ـ الخاطئ

قراءة لحرفية القص فى رواية: «سيرة الشيخ نور الدين»
لأحمد شمس الدين الحجاجى

على البطل*

مداخل

م ١

أحمد شمس الدين الحجاجى، الأستاذ الجامعى، له بحث أكاديمى عن القاص السودانى الطيب صالح، عنوانه «صانع الأسطورة». وللقاص أحمد شمس الدين الحجاجى رواية سماها (سيرة الشيخ نور الدين) وإذا كنت لم أقرأ البحث، فقد قرأت الرواية؛ وعندما دفعتنى قراءة الاستمتاع إلى محاولة تقديم قراءة تحليل لها، وجدت رغبة ملحة فى استعارة عنوان بحث الحجاجى عن الطيب صالح، ليكون عنوان قراءتى لروايته: لذلك كدت أستأذنه فى أن أسمى هذه القراءة: «صانع الآركتايب». ولكن لتقليبات البحث وجوهها النافعة أحيانا، فبعد إعادة القراءة مرات بدأت وجوه الشخصية فى التجلى والتواتر المتماسك، بحيث لم يعد وجه النموذج الأعلى هو السمة الوحيدة للأب، بل تباينت تطوراته فى دائرة تبدأ من الآركتايب إلى البطل، أى من الإنسان/ النموذج إلى النموذج الإنسان؛ مرورا بالتحول من الآركتايب إلى المعبود أو المقدس**.

أمر آخر؛ لقد حملت الرواية إلى المنيا ـ وطنى، وفى نفسى خوف من معاناة مالاحظه السلف على «إبداع العلماء»، فقد رأى الناس فى هذا الإبداع كزازة تنتقل إليه مما يأخذ به العلماء أنفسهم عند دراساتهم لأدب الآخرين، فهم لايتيحون لأنفسهم مايتيحه الأدباء لها من التحرر مما يصطنع النقاد من مقاييس ـ فاشلة فى غالب أمرها ـ نقدية؛ ولكننى حين خلوت إلى الرواية عجبت. عجبت من شمس الدين «المبدع»، الذى لايحمل من سمات شمس الدين «الأكاديمى» شيئا؛ فالمبدع يتضوع رقة وعذوبة ولماحية

(*) كاتب هذا المقال (١٩٤١ ـ ١٩٩٧) كان يعمل أستاذا بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنيا. من دراساته: **الصورة الشعرية فى الأدب العربى القديم، الأسطورة فى شعرية ـ شاكر السياب، شبح قايين بين إديث ستيوال وبدر شاكر السياب ـ دراسة مقارنة.**

وتعاطفا: أعتقد أن من يتعاملون مع الأكاديمى يتمنون لو أنهم صادفوا فيه قدرا منها. وعجبت من العمل الإبداعى، الذى استطاع أن يفلت من قبضة التفكير «الهيبوقراطى عادة»، لأنه التفكير «الأكاديمى»؛ فجاء عمله الإبداعى صريحا جريئا حادا، وهى السمات التى تميز الإبداع الحق. إن عمل الإبداعى الحق هو «قول» ابتداءً، أما عمل الأكاديمى فهو قول على قول؛ تراعى فيه محاذير ومزالق كثيرة، لايحفل بها المبدع الحق حين يمارس عمله فى «خلق» الفنى.*

م٢

«الآركتايب» هو النموذج الأصلى أو الأعلى، الذى يتكون فى النفس ـ فى مرحلة الطفولة العقلية ـ إزاء «موجود» ما، قريب منا ـ «شخص» أو «شئ» ـ كالأم، والأب، والبيت؛ يصير بموجبه هذا الموجود مثالا ورمزا خارقا. هذه الآلية ـ التى تصاحب الذهن البشرى منذ مراحله المبكرة ـ كانت الأساس فى تأليه هذه الموجودات ـ ونسج الأساطير حولها ـ فى العصور القديمة.

إن مجموعات النماذج العليا ـ التى تستقر أنماطها فى اللاوعى ـ ليست فردية، بقدر ماهى جماعية متوارثة: راسبة فى اللاوعى من حيث تقوم ـ فى الجماعة ـ بما تقوم به الغرائز بالنسبة إلى الفرد. فالنماذج الفردية ـ التى يتم صنعها فى لاوعى طفولتنا الشخصية ـ ليست إلا تحققات جزئية للنماذج الجمعية القديمة: الموروث، الذى لايموت: تتعانق معها وتتكامل بها. فآركتايب «الطريق» (على سبيل المثال، وإن يكن نموذجا تابعا أو ملحقا بنموذج أكثر أهمية وتجذرا هو آركتايب «البيت») يبدأ تكوينه ـ فى طفولتنا المبكرة ـ نتيجة لمغامرتنا الأولى فى التسلل ـ منفردين ـ إلى الشارع المجاور «لبيتنا»: الذى نحس فيه الأمان ـ دون وعى واضح حتى هذه اللحظة ـ لمعرفتنا بوجود «الأم» ـ والأب. وفى لحظة الهلع التى تصاحب التباس «طريق» البيت بطرق أخرى ـ إذا تسللنا إلى أبعد مما يجب ـ لبيوت لانعرفها، ولم نكن نلاحظها من قبل، نتبين كم فى «الخارج» من مخاطر، وكم فى «طريق البيت» من حميمية وأمن.

إننا نستعيد الإحساس بهذه اللحظة ـ حتى دون أن نتذكرها بوضوح ـ كلما عدنا للبيت بعد فترات من البعد؛ كما أننا نخلع هذا الإحساس ـ عندما نصير كبارا ـ من طريق «المنزل» (حضن الأم/ الكن الشخصى فى ركن آمن) إلى طريق «المعبد». وهنا يتقاطع ذلك الإحساس وتجربة الإنسان البدائى، الذى قدس «الكهف» بوصفه معبدا: إذ عندما نزل إلى «السهل» وسكنه ـ إلى جوار مزرعته وحيواناته الداجنة ـ ظل «بيت جماعته» القديم/ «الكهف» موضعا حميما يمارس فيه عباداته؛ واتخذ الطريق إليه سمت القداسة: فى صورة الشعائر الملزمة التى تؤدى ـ فى مراحل صعود الجبل المختلفة ـ حتى يصل المتعبد إلى بيت الأسلاف: الكهف المظلم/ قدس الأقداس؛ ثم نقل البدائى كهفه معه إلى المعابد التى أقامها ـ فيما بعد ـ على السهل: غرفة مظلمة مقدسة، يضع فيها تمثال إلهه/ الأب الأعلى القديم؛ وتم تحوير الشعائر التى كان يمارسها فى «صعوده» الجبل لتناسب الطريق السهلى الجديد. ثم يرتقى بها إلى المستوى المعنوى فيما بعد ـ حين يرتقى التصور كله من المادى إلى المعنوى ـ ليصير «الطريق» ـ يوما ـ هو «المسيح»: (أنا هو الطريق)؛ ثم يصير «الطريق» هو «التصوف»: الخلاص الذاتى، غوصا فى أعماق النفس المظلمة، لاستنهاض قواها السرية؛ وتأخذ المفردات مدلولات روحية جديدة، فـ «السفر والمجاهدات والأحوال والمنازل والوصول» تبحر مكونة قاموسا خاصا، لمنهج خاص من مناهج الروح: وهكذا يلتقى «فردى» الطفولة بجماعى «التاريخ»، على قاعدة من مرافعات اللاوعى الجمعى. إن صناعة الآركتايب ـ إذن ـ صناعة تتلازم فى العقل البشرى ومرحلة مبكرة من طفولته: حيث يقوم بإدراك «الوجود» و «الموجودات» إدراكا خاصا جدا، يقوم على درجة علاقته هو بهذه الموجودات:

> إن الطفل تبدأ خبرته بأمه على أنها: «آركتايب» الأم الكبرى؛ إنها هى (حقيقة): المرأة الخارقة، كلية القدرة، التى يعتمد عليها فى كل شئ؛ وليس على أنها الحقيقة الموضوعية لأمه الشخصية: هذه المرأة المحددة زمانيا: التى ستؤول إليها صورة أمه فى المستقبل، حين يتطور وعيه

وذاته «....» وبتعبير آخر، إنه لايدرك العالم من خلال وظائف الوعى، وبوصفه عالما موضوعيا يفترض - سلفا - الانفصال بين الشخصى والموضوعى؛ ولكنه يخبره «أسطوريا» فى صور أركتايبية، وفى رموز [1].

منذ اللحظة الأولى - إذن - يتعانق النموذج الأعلى والرمز: فالنموذج رمز لوظيفة، وليس الكيان الموضوعى/ الشخصى هو محل النمذجة؛ فإذا كانت تبدأ - من نقطة ما - حوله، فإنها تنتهى إلى الترميز عن وظيفته، أو عن «الحاجة» إليه. ومن خلال ذلك الوضع النفسى تبدأ رحلة الأسطورة التى تحول «الرمز» إلى معبود: فالأسطورة تأخذ مادتها الخام - شخصياتها - من النموذج الأعلى؛ والأهم. إن مافيها من تقييم للشخصيات بالخيرية أو الشرية قد أخذ مادته الأصلية من شعور مستقر فى النفس نحو «النموذج» الذى يعطى شخصياته ملامحها - المتبلرة فى عملية الترميز - لتكون معبودات. وهنا يجب أن نتنبه إلى أمر أساسى، هو أن فكرة « المعبود» فى الوثنيات لاتعنى الخير الخالص: إذ ثمة معبودات شريرة؛ ومعبودات تتراوح صفاتها بين الخير والشر، هى الأقدم والأعلى. إن «حتحور» المصرية هى إلهة الأمومة، ورعاية الحياة والنماء؛ ولكن ، تسجل عليها الأسطورة فتكها بالمصريين حين خرجوا عن الصواب، فولغت فى دمائهم، ولم تنته إلا بعد أن ملأت الآلهة أحواض الأرض بالجعة الحمراء - مياه الفيضان - فشربت حتحور حتى ارتوت، ظانة أنها تشرب من الدماء. إن حتحور الرحيمة - إذن - يمكن أن تحمل من صفات القسوة قدرا كالذى تحمله آلهة الشر الخالصة؛ ولكنها تظل إلهة الأمومة والحنان: إذ إن صورتها الأسطورية قائمة على أساس من آركتايب الأم، التى توازن بين التدليل والتأديب. وحيث لايستطيع الطفل فهم هذا التوازن - فضلا عن أن يوازن بين مشاعره لحظة المتعة فى التدليل ولحظة الألم فى التأديب - فإن مشاعره بالإيجاب أو السلب تصل إلى أقصى حدتها: سواء عند تلقى التدليل، أو التعرض للتأديب؛ لذلك يحمل النموذج - الذى يشكله للأم - صورتى الخير والشر معا. فلا ينبغى أن تدهشنا الصورة الأسطورية - التى تقوم بداية على الأساس الآركتايبى - لإلهة الأمومة «حتحور» المصرية، وإلهة الحياة عشتار «العراقية»، وإلهة الولادة «أفروديت» اليونانية، و«عناة» العربية؛ حين نراهن إلهات محاربات، يستمتعن بسفك الدماء: إذ استمدت كل منها ملامحها من النموذج الأعلى المتحول: «آركتايب الأم العظمى»، التى تفرض عليها مشاعر الحنان أن تقوم بالتدليل؛ وتفرض عليها مسئولية التربية أن تمارس قسوة التأديب والفطام. كما يجب ألا يدهشنا أن الآلهة: بعل / حدد/ ود/ ملكارت / مولوخ/ زيوس/ مردوخ/ رع، هى آلهة للماء السماوى الذى ينشىء الحياة على الأرض؛ كما أنها الآلهة التى تضرب بالصواعق: لأن تأسيسها الأسطورى يقوم على ملامح «آركتايب الأب الأعظم»، الذى لا تبرأ وظيفة خلق الحياة - وحمايتها - لديه من سمات القسوة والعنف؛ وذلك مقارنة بإلهات وآلهة الشر الخالص - أو الشر الغالب - مثل: الإله ست، والإلهة تاورت فى مصر؛ والإله يم / موت/ داجون - الظلام - والسعالى فى الثقافة الصحراوية العربية القديمة؛ وتيامات، ثم أرشكاجل، وشياطين أرالو فى بابل؛ وكرونوس، وخائوس (العماء / الفوضى). ثم التيتانوس قتلة «زاجريوس» فى الثقافة الإغريقية.

١ - الأب: النموذج الأصلى

تبدأ الرواية/ السيرة - زمنيا [2] - عند مفصل أساسى فى تشكيل صورة الأب، ينتقل فيه - نهائيا - من «الآركتايب» إلى «المعبود» الأسطورى: على المستوى الذاتى «اللاوعى»؛ وإلى «بطل» شعبى: على المستوى الموضوعى/ «الوعى». هذا المفصل هو صيف عودة «محمود» (الراوى الذى يحكى أحداث الرواية) من القاهرة بعد تخرجه فى جامعتها، ليجد الأب «نور الدين» يمر بأحرج لحظات حياته، وآخر أحداثها الكبرى: أمر الحكومة بنقل الجبانة التى يرقد فيها أسلافه، وهدم الساحة التى تمثل مجد هؤلاء الأسلاف؛ فقد كانت مجتمع المتصوفة - أهل الله - أتباع الأسرة الذين يسعون إليها بخاصة عند الاحتفال بمولد جدها الأعلى - مؤسسها، ومشيد منزلتها فى صعيد مصر - «العارف بالله، الشيخ يوسف أبو الحجاج الأقصرى». ولكننا فى تتبعنا لتكوين صورة «آركتايب» الأب - ثم تحويلها إلى أسطورة - سوف نتجاوز عن الترتيب «الحكائى» لأحداث الرواية،

باحثين عن ترتيب آخر يعتمد على «نمذجة» الأب، ثم محاولة إلباسه لبوس الشخصية الأسطورية؛ وهى مرحلة تالية ـ بالطبع على المستويين: زمنيا ومنطقيا ـ للنمذجة.

يمكننا أن نجمل ـ ابتداء ـ مراحل التحول البنائية الكبرى لصورة الأب فى ثلاث مراحل عريضة:

١ ـ من الطفولة المبكرة حتى حادث الوقوع فى الفسقية: الأب / النموذج الأعلى.

٢ ـ من الوقوع فى الفسقية حتى فيضان النيل: الأب النموذج الأعلى / المعبود.

٣ ـ من فيضان النيل حتى موت الأب: نهاية المعبود / وقيام البطل.

فى المرحلتين الأوليين يكون فيها الابن واقعا تحت سيطرة الأب، على الرغم من محاولات التملص التى يبذلها؛ ولكن متى بلغنا المرحلة الثالثة، انتهت المبارزة بمصالحة داخلية: صورة البطل / الأب/ الابن؛ بعد أن يتم استيعاب الصورة الموضوعية، ويتبين إمكان التخلص من احتلال الأب لشخصية الابن. لقد كان هو الذى أظهر للأب علامة وفاته ـ دون أن يفطن إلى ذلك ـ مرتين: الأولى عندما كرر مافعله الأب فى النيل، والثانية عندما قص عليه رؤياه « البحث عن قصر له فى الجنة». ولكن لندع ذلك إلى وقته فى التحليل.

إن التمايز العائلى «للحجاجية» ـ وسط باقى «بيوتات» المنطقة ـ لايصلح وحده أساسا لنشأة «آركتايب» الأب لدى الراوى طفلا: من حيث إن تكوين «النموذج الأعلى» آلية طبيعية لدى الجنس الإنسانى، ناتجة من طبيعة الإنسان ـ التى يدرك بها العالم فى صورة أسطورية أساسا ـ فى مرحلة الطفولة العقلية؛ ومن حيث إن إدراك تمايز مركز العائلة ـ فى محيطها البشرى ـ فاعلية تتطلب قدرا من التمييز، وهى فاعلية متأخرة عن المرحلة ـ المبكرة جدا ـ التى تتكون فيها النماذج الأصلية فى النفس الإنسانية.

وهكذا، لاتختلف الصورة الآركتايبية للشيخ نور الدين ـ التى تخلقت منذ الطفولة المبكرة ـ فى نفس ابنه محمود، عن أى «آركتايب» للأب فى نفس أى ابن: الكائن كلى القدرة كلى السطوة؛ أو الحامى المخوف، والمنافس البغيض، الذى ترتبط به «الأم» وتنزوى أمامه.

إلا أن «التمايز العائلى» ـ عندما يتبينه الطفل من خلال مسيرة النضج المتتالية الخطوات ـ هو الذى يجعل انتقال الأب من مستوى «النموذج الأعلى» إلى مستوى «الشخصية الأسطورية» أمرا ممكنا، بل مرغوبا فيه؛ حيث ينظر إلى «الحجاجية» ـ تحديدا ـ بوصفهم أسرة ذات طابع خارق للمألوف: دينى بالتحديد؛ فهم أحفاد العارف بالله سيدى يوسف أبو الحجاج الأقصرى، أحد حماة الصعيد المقدسين. إنهم ـ بالتعبير العامى ـ من «أهل الله» ـ بل هم من «أعيان» أهل الله ـ الذين يعرفهم ناس الصعيد؛ إذ لم يبق من أحفاد سيدى عبد الرحيم القنائى فى قنا، أو جلال الدين السيوطى فى أسيوط، أو أحمد الفولى، والقشيرى فى المنيا ـ على سبيل المثال ـ ما يمتد بأسر هؤلاء الشيوخ كما يمتد نسل أبى الحجاج من خلال «الحجاجية» فى الأقصر.

٢ - تحول الآركتايبى إلى الأسطورى

يمكننا ـ إذن ـ أن نحدد لحظة الصورة «الآركتايبية» للأب ـ وبداية تخلق الصورة «الأسطورية» له ـ بالحادث الذى رواه عن طفولته: يوم سقط فى مقبرة العائلة فرأى جسدين من أسلافه الصالحين لم يرهما فى حياتهما، وكانت ملامحهما صورة من ملامح أبيه:

> كان يختفى فى الجبانة ـ من زملائه ـ فى لعبة الاستغماية، وبينما كان يجرى سقط فى فسقية، فوجد نفسه وجها لوجه مع جسدين يشبه أحدهما الآخر. تسمر فى مكانه، حاول أن يبتعد عن الجسدين فاضطر للمسهما. نظر ثانية فإذا به أمام وجه أبيه. أخذ يصرخ، فسمعه زملاؤه الذين أخذوا ينادون على من يخرجه من الفسقية: ذهب إلى المنزل وهو مازال يصرخ: شفت أبويا ميت .. شفت أبويا ميت، ومعاه واحد تانى.

(الرواية، ص ص: ٧٢ ـ ٧٤)

إن هذه التجربة قد كرست الصورة «النموذجية» التى كانت ملامحها تتبلور فى نفس وذهن الطفل عن «الأب»: الأب المعجز، الذى يحيا بينهم كما يحيا الناس، وهو فى الوقت ذاته ميت مدفون فى الفسقية، كيف يمكن ذلك؟ هذا هو السر الإعجازى الذى يملكه هذا الأب وحده: النموذج الذى لايشابهه أحد من آباء إخوانه. إن له القدرة على أن يكون حيا وميتا فى اللحظة ذاتها: هنا تبدأ رحلة الأسطورة. نقول: بدأت فحسب، لأن السيطرة على لاوعى الراوى ـ منذ هذه اللحظة وإلى تخرجه من الجامعة ـ ستكون للآركتايب الذى تكاملت ملامحه المرهوبة؛ لا للمعبود، الذى كان عليه أن ينتظر تكامل صورته، فى الأزمة التى تبدأ بها الرواية: فى صيف التحول النهائى المشهود.

وعلى الرغم من تكامل «آركتاييية» الأب ـ وبداية تحولها نحو الأسطورية ـ لحظة وقوع الطفل «محمود» فى الفسقية، عن طريق تصديق «الرؤية» الواعية «للمشاعر» اللاواعية: التى كان فيها الطفل يدرك عالمه ـ فى عمره المبكر، السابق على هذا الموقف ـ إدراكا أسطوريا؛ فإن العلاقة بين الشخصيتين ـ الأب والابن ـ تظل متسمة بسمات كثيرة من «الشخصية»، على المستوى النفسى: أعنى سمات الغيرة والمنافسة. لقد تكاملت الصورة النموذجية، وتأكدت، عبر لحظتين من اللاوعى والوعى على التوالى: فى حالة الهلع الفورى ـ الطفولى ـ وسط المقبرة، ثم برؤية الأسلاف المقدسين الذين لم تأكل الأرض أجسادهم ـ كباقى الموتى من البشر ـ والذين يكرر أبوه صورتهم: أوزير / حرو الحى، الرمز الذى يمثل الأوازير الموتى/ الأحياء من أسلافه.

هل تشى هذه اللوحة الروائية (طفل يسقط فى مقبرة من مقابر الأسرة، فيرى أباه ميتا ومدفونا منذ دهر) برغبة دفينة فى قتل الأب ـ أو فى موته على الأقل ـ دون أن يتحمل مسئولية اجتماعية أو أخلاقية من جرائها؟ هذا بحث نفسى فى الأساس، ولا نهتم به هنا؛ ولكن مايهمنا هو إشارته إلى صراع ما، ضد أب يمثل قوة ميتافيزيقية: الميت/ الحى الذى لاتجرى عليه سنن الكون كبقية الآباء؛ والمشكلة أيضا، أنه أكثر صرامة من بقية الآباء: فإذا كان الإدراك الأسطورى للعالم، والتشكيل الآركتايبى للأب يتضمن شيئا من التميز ـ بالتبعية ـ للطفل، فإن الحقيقة الموضوعية للأب تلقى تبعة مرهقة على الابن. إن تغليف طفل برداء رجل ـ له انضباطه الخاص (لمجرد أنه من الحجاجية) ـ لهو أمر عسير:

عندما ترك محمود القطار، وجد آباء زملائه وزميلاته على الرصيف. وبالطبع لم يكن بينهم والده. فلم يحدث ـ مرة واحدة ـ أن ودعه والده أو استقبله على المحطة. ولم يكن محمود يريد من والده أن يصنع ذلك، فهو يعرف جيدا أنه يقصد أن يفطمه عنه.. أن يمنحه استقلاله وأن يجعله حرا فى حركته، ولكن هذه المرة كان يتمنى أن يكون والده مع هؤلاء الرجال. إنه فى شوق لرؤيته.

(ص: ٦٥).

إنه لايناقش حقه فى «الأمنية»، ولاحق أبيه فى «فطامه»، ولكنه يستسلم «للحكمة» التى يبرر بها سلوكه، بل يكاد يعتذر عن الأمنية ـ التى حاكت فى صدره ـ بأن سببها الشوق لرؤية «والده».

إنه هنا يتعامل مع «الآركتايب». ففى حالة سيطرة الآركتايب، لايكون الصراع ضده مشروعا، لأنه ليس ممكنا؛ فهو على يقين من هزيمته فى هذا الصراع. ليس بمقتضى القيم الاجتماعية وحدها؛ ولكن لأنه مهزوم ـ من الداخل ـ أمام سطوة «النموذج»: «كلى القدرة»، «كلى السيطرة». لنأخذ هذه التعبيرات على التوالى لنتبين ذلك:

* ـ أى رجل هو الشيخ نور الدين. لقد حاول أن يصنع مثله فعجز، حاول أن يجد عملا ولكن القاهرة لم تعطه هذا العمل. أراد أن يستقل عن أبيه فلم يستطع. ما إن يبدأ الشهر حتى يتشوق طلبة الأقصر إلى خطابات آبائهم المحملة بحوالات بريدية، أما هو فكان يكره انتظار هذا الخطاب، وأكثر ما يكره الحوالة البريدية التى تذكره دائما أنه تابع للشيخ نور الدين. **إنه لايرفض تبعيته له، ولكنه يريد أن يشعره أنه مثله: قوى، قادر** (ص:٤٥).

* ـ إنه يعرف جيدا أن الشيخ نور الدين يقف بينه وبين كل متعة جسدية، لقد رآه مرة ـ بعد أن تعرى مع امرأة فاتنة الجمال ـ يخترق الحائط ليقول له «أهنا أنت؟». تكررت هذه الصورة فأوقف [أو (أوقفت) بالأحرى حركة جسده]. كثيرا ما يسائل نفسه: **هل هذه الصورة حقيقة أم أنها من صنع الرهبة من هذا الرجل؟** (ص: ٤٦).

* ـ أى رجل هو الشيخ نور الدين؟ إنه يحس بفخر أنه ابنه، ويحس أيضا بتعاسة أنه لايستطيع أن يقيس قامته بقامته. تمنى كثيرا أن يصارعه فأهل الأقصر يروون الكثير عن قوته البدنية. يطرد هذه الأفكار، فهذا لايليق به. إنه شيخ كبير، **ولكنه يعرف أنه سينهزم**(ص: ٤٦).

* ـ لقد أبلغه أحد أصحاب الشيخ أنه يمتدحه، ولايرى فيه عيبا إلا أنه لايصلى. لم يطلب منه بعد أن كبر أن يؤدى فروض إسلامه. وحين علم هذا من صديق الشيخ أخذ يواظب على الصلاة. **حاول أن يريه ذلك** (ص:٤٦).

* ـ إنهم ـ فى المدينة ـ يقولون عنه أنه أكثر إخوته شبها بأبيه، وهو لايصدق أحدا. **إنه يعرف أن هناك طريقا طويلا لكى يكون الشيخ نور الدين** (ص:٤٦).

ولنلاحظ كيف ينسج الروائى ـ بحرفية عالية ـ طبيعة علاقة بطله بوالده، على أساس من معطيات علمية: إن العلاقة بين الطفل والأب تتشكل فى مجموعة من المشاعر السلبية والإيجابية، لايسمح إلا بإعلان الوجه الإيجابى منها فحسب؛ أما السلبى فيختفى منتظرا الانفصال بين الصورة الشخصية للآركتايب، والصورة العامة للمعبود: من حيث يكون الصراع بين الإنسان ومعبوده أكثر يسرا ـ على المستويين النفسى والعملى ـ من الصراع ضد أبيه. إن صورة الأب/ الإله ـ الآركتايبية ـ أشد صرامة وتسلطا من صورة الإله/ الأب الأسطورية؛ ويمكننا فهم ذلك عند المقارنة بين صورة «الأب / الإله/ الطاغية»: «يهوه. رب الجنود»لدى اليهود، و«الإله/الآب»: «ضابط الكل» فى المسيحية؛ أو بين شخصيتى موسى المحارب، ومسيح السلام. لذلك فإن السلوك الطبعى للابن ـ الذى تمنى ولم تتحقق أمنيته ـ هو الرضا بهذه القسوة؛ إنه وجه التفانى لاوجه الإدانة (أو لعله وجه الإدانة يتخفى فى مظهر التفانى!)؛ لنقل فى البداية إنه وجه عاتب: إنه «فى شوق لرؤيته» فحسب. (هل نلاحظ أنه على محطة الأقصر، ولن يستغرق وصوله إلى المنزل دقائق: فيرى الأب «الذى هو فى شوق لرؤيته») !

على أى حال، لقد وصل محمود إلى المنزل، ورآه والده. وهناك نتبين ضغط الصورة اللاواعية للآركتايب:

دفع باب المنزل ليجد والده محتبيا على الكنبة. يمسك محمود بيده، ينهال عليها تقبيلا، فيسحب الوالد يده ويرفع رأس ابنه ليقبل جبهته ثم ينادى:

ـ يا أم حجاجى، محمود وصل ... تحضر الأم لتقبل ابنها، وتغالبها الدموع وهى تحضنه، ثم تتركه لتسخن له الطعام فلقد أعدت له بطة سمينة... استيقظ أخوه الصغير عبد الرحيم ليشاركه طعامه. بدا على الجميع أنهم لم يدهشوا لحضوره فقد كانوا يتوقعونه. كيف عرف الشيخ أن ابنه سيحضر اليوم؟ على محمود أن يتوقف عن الاستفسار عن كيفية معرفة أبيه لأشياء كثيرة. إنه لايجد لها تفسيرا، ربما يكون نور الله قد حل على عقل الشيخ حتى جعل الأشياء تبدو واضحة أمام عينيه (ص: ٦٧)

٣ـ المقدس/ الأسطورى

إن الأب «يرى» أشياء كثيرة، و«يعرف» أشياء كثيرة، ولاينبغى البحث عن سر هذه المعرفة لأنها فوق البحث والتعليل؛ ولكن التحول من الآركتايب إلى الأسطورة يحمل بطبيعته «تفسيرا»: التحول فى اللاوعى الفردى عند محمود، كالتحول فى اللاوعى الجمعى، على السواء.

فى هذا الصيف: يأتى أمر الحكومة بهدم الساحة والجبانة، ويأتى الناس إلى الشيخ نور الدين يشكون من تأخر الفيضان وانخفاض الماء فى النيل:

الفيضان السنة دى بشايره مابنتش، والسواقى خفت ميتها. لعارفين نسقى أرض ولانروى زرع. السنة دى سنة تحاريق (ص: ٦٣).

لايطلب الناس معونة الشيخ فى الأمور الدنيوية فحسب: سواء فيما تقتضيه وظيفته الرسمية ـ مأذوناً ـ من إجراء زواج أو طلاق، ولا ماتقتضيه وظيفته الاجتماعية ـ شخصاً مسموع الكلمة ـ من توسط لحسم مشكلات عويصة تحل بهم: (زواج حسن، زواج صليب وتريزا، تزويج عزيزة ليونس الذى كان قد غرر بها، مشكلة دياب..إلخ)؛ ولكنه الشخص المؤهل للخلاص من مشكلات الطبيعة أيضا: أليس هو قطب الوقت، الموعود بالخلاص؟ لقد عهد به جده (السيد يوسف) ـ قطب الأقطاب ـ إلى قطب وقته (الشيخ الطيب) لينشئه، وقد رعاه شيخه إلى أن عهد إليه بمكانه من الطريق: الإفتاء، والقطبانية؛ عندما أحس بدنو أجله:

رفع الشيخ الطيب يده إلى السماء، وأخذ فى الدعاء:

ـ اللهم إنى أعلم أن نور الدين حبيب إليك، وإلى الناس؛ اللهم قربنى إليك بحب نور الدين.

مد الشيخ الطيب يده إلى رأس نور الدين المطرقة، وقال:

ـ لن تحتاجنى بعد الآن يانور الدين، ستكون مفتى طريقتنا؛ فنحن نحتاج إليك (ص:٢١١).

إنه بدعائه إنما يوحى بأن نور الدين يرتفع ـ فى مدارج القطبانية ـ عنه، فنور الدين يخلفه فى الإفتاء، ولكن مرتبته فى القطبانية أعلى، ربما هى مرتبة جده السيد يوسف: قطب الأقطاب؛ لذلك كان هو الموعود بعظائم الأمور منذ صغره.

أليس هو (طفل الوعد) الذى بشر به الشيخ (أبوشرقاوى) أهله؟:

روى له أخوه الحاج أن عمه أخذ جاموسته لتستحم فى النهر عند هذه الجميزة، فأخذه التيار وغرق. بكى الأب ابنه الوحيد. وكان الشيخ أحمد أبو شرقاوى ـ شيخ الصعيد ـ فى الساحة. رأى آلام الأب فدعا له دعوة: ـ اللهم اجبر كسره بنور الدين أبو البركات..اصبر يامصطفى فإن الله مع الصابرين، وسيخلفك الله بمن هو خير منه. اذهب إلى بيتك.

سمع مصطفى يونس كلام الشيخ، وذهب إلى منزله، ونام مع زوجته. إنهم يقولون إن عدد الأيام التى مرت منذ هذه اللحظة ـ حتى ميلاد نور الدين ـ تسعة أشهر كاملة، لاتزيد ولاتنقص (ص: ٨٣).

ثم يراهق، فإذا هو الفارس الذى لايبارى فى المرماح، والمنازل الذى لايهزم فى التحطيب، والشخص المرهوب الذى إذا غضب تحول وجهه إلى صورة الأسد المخيفة حين يغضب على أحد الخطاة، على مستوى الحقيقة الواقعية البشرية؛ حتى قال له ابن عمه يونس ـ عندما كانا شابين ـ:

«إنت بتشتغل عصبجى يانور الدين؟».

وهو الولى الذى تقوم بولايته شواهد من الخوارق الكونية: النجم المذنب، الذى استقر وسط دارته فى بداية وصوله والذى اختفى عند موته، وهو البشرى الخارق، الذى يستطيع إتيان أقوال أو أفعال بالإيحاء: حديثه إلى رفيقه، ومعاقبته لبصيرى؛ دون أن يتحدث أو يتحرك بالفعل. ثم هو الشخص الذى يتجلى نور الله على عقله فيعرف أشياء كثيرة؛ على مستوى الطريقة، والعالم الروحى، حتى ليقول له بصيرى ـ فى رحلة العودة من السوادن ـ عندما شاهد نجمه يستقر «شهدنا لك يانجم، شهدنا لك يانور الدين»:

اقترب النجم ذو الذنب من دائرة النجوم.. دخل النجم الدائرة..احتل مكانه وسطها، توقف.. استقر ..بدا أن هذا هو مكان النجم الطبيعى..

شعر بصيرى أن شيئا يشد وجهه..يدفعه إلى الالتفات فوق الجبل، رأى نور الدين واقفا يتابع النجم، ينظر إلى استقراره.

نقل بصيرى ناظريه بين نور الدين وبين النجم . النجم فى السماء ونور الدين بجلبابه الأبيض فوق الجبل ..انسحب قلبه.. توقفت نظرته عند نور الدين، رأى شعاعا يسقط على الأرض ينزل على رأس نور الدين. ثم أخذت الأشعة تتساقط لتلفه فى دائرة من نور.. لم يعد بصيرى يرى غير النور. أدرك أن هذا نجم نور الدين يستقر فى مكانه. شعر بدفء يسرى فى أوصاله، فهذا صديقه نور الدين. إنه يعرف ..يعرف..ولكنه الآن يؤمن. استطاع أن يخرج بعد جهد صيحة: ـ شهدنا لك يانجم .. شهدنا لك ياشيخ نور الدين (ص: ٢٣١).

هذه هى المرتكزات التى تؤسس لصورة نور الدين «الأسطورية»؛ وهى ـ فى الوقت نفسه ـ التى تجعل أعلى لحظات الأسطرة ـ إفاضة النيل ـ موقفا طبعيا، بالنظر إلى (كرامات) الأقطاب:

نزل الشيخ إلى حافة الشط، ووقف ابنه خلف الجميزة مختفيا، ينظر إلى أبيه محاذرا أن يراه. أخرج الشيخ المنديل وأخذ يتلو آيات من القرآن، ثم وضعه على الأرض، وخلع قفطانه ووضع عمته فوق القفطان، خلع لباسه ودخل الماء، ثم خلع سرواله وألقاه بعيدا، ومد يده ليمسك بالمنديل. لم ير من جسد والده سوى وجهه الأسمر المستطيل ذى العيون القوية، ويده اليسرى تضرب فى الماء. كان يتحرك فى الماء كمركب بخارى سريع، حتى وصل إلى منتصف النهر فاعتدل واقفا. يبدو أنه يحرك قدميه ليحتفظ بتوازنه كأنه واقف على اليابسة وقد أخذ يستخدم كلتا يديه وهو يفتح المنديل وينثر تراب الجبانة وهو يقرأ (ياسين)، ثم يلقى بالمنديل ويدعو الله: (يارب النيل، ورب الأرض، ورب البشر، ورب كل حى وجماد، ورب مايعلم ومالايعلم: خفف عنا الضر، وارفع عنا البلاء؛ وارفع الماء لنا منة وثوابا منك). ثم أخذ يقفز فى الماء ويخرج منه: يبدو الجسد من بعيد كأنه السارى، تمساح من تماسيح النيل، حوت بحرى يضرب فى الماء، إنه لايتبين منه غير حركته. هذا أبوه يصنع مالايستطيع أن يصنعه شاب مثله. يتوقف عن القفز ليأخذ فى السباحة مستخدما كلتا يديه، يضرب الماء بقوة حتى يصل إلى الشط الآخر..ترى هل يستطيع أن يعود دون أن يستريح؟. ولكن الشيخ لم يتوقف عند الشط الغربى، بل عاد يسبح وكأنه يسابق سمك النهر. قارب يمر يمينا، وآخر يمر يسارا، ثم يختفى أبوه ولايظهر له أثر فى الماء.

ماذا يصنع محمود؟ هل يصرخ؟ هل يطلب النجدة؟ أينزل إلى النهر لينقذ والده؟. توقف لحظة وهو يرى ماء النيل يرتفع وكأنه حوض مغلق فتح عليه صنبور ماء.

قرر محمود أن يصرخ، وقبل أن يخرج الصرخة كان الشيخ يظهر فى منتصف النهر ليقفز فيه قفزات متعددة، وكأنما هو قطعة من المطاط تلقى فوق الصخر لترتفع، ثم تعود لتسقط. توقف الشيخ ليأخذ فى السباحة عائدا إلى الشط الشرقى، وقد تغير شكل الماء من الزرقة إلى الحمرة. رأى جسد والده يطفو على سطح النهر وهو يضرب الماء بقدميه ويديه ضربات القوى الواثق، حتى عاد إلى الشط؛ فرأى جسد أبيه ـ لأول مرة ـ عاريا، سرعان ماأخفاه الشيخ حين لبس سرواله، وأخذ يكمل لبس ملابسه والماء يتساقط عليها ليبلها بللا خفيفا..وابنه ينظر إليه، لايشعر أنه ينظر إلى جسد أبيه بل إلى إله فرعونى قادم من عالم اللانهاية (ص ص: ٨٣ـ ٨٥)

إن حرفية القص العالية ـ عندما تؤسس الموقف العجائبى (إفاضة النهر من حول الجسد المقدس للولى، وليس فيضانا من المنبع) على (إبستمولوجيا) الكرامة الصوفية ـ لاتجعل القارئ ميالا إلى مناقشة«منطقية الحدث»، بل تخمد أى ميل

لديه للاعتراض: من حيث إن الكرامة أمر خارق بطبيعته، ليكون هذا تمهيدا تكمل به الحرفية عملها الواعي؛ إذ تسرب مهارة القص ـ من خلال الإبستمولوجية الصوفية ذاتها: وحدة الوجود ـ حمولاتها من الراسب الثقافي الفرعوني القديم: لابوصفه راسبا ثقافيا محضا، بل باعتباره جزءا من التكوين الذاتي: تراثا. وعلى هذا الأساس، نكتشف جانبا آخر من حرفية تصميم الرواية: تناسخ «الأوازير» ـ الذى سبقت الإشارة إليه مرارا ـ بوصفه آلية من آليات النفس المصرية. إن الشيخ «نور الدين» لايمثل الطبقة الإسلامية وحدها من جيولوجيا الروح المصرية، بل يتكون من طبقات حفرية متعددة:

> وقف أمام تمثال ضخم..أخذ يتبينه على أشعة الضوء المنعكس عن مصابيح مئذنة أبى الحجاج ..وقف أمام الوجه لابد أنه الملك/ الإله الفرعونى فى الساحة.. اهتز جسده، فقد أدرك أنه يقف أمام وجه نور الدين..لقد كان هنا فى المعبد كما كان فى الساحة، ولابد أنه كان فى الكنيسة..كاهنا ..أبنا ..شيخا (ص:٢٣٦).

وهكذا يتم تدشين الشيخ نور الدين معبودا، وليا، بطلا شعبيا: أى أسطورة؛ إرهاصا لتخليه عن الدور الآركتايبى فى السيطرة على حياة محمود، بموته الوشيك. وعندما تتسع المساحة بين الصورة النموذجية والصورة الأسطورية ـ بموت الأب المشخص، وتحول الأب الوظيفى من آركتايب إلى إله ـ يكون أكبر الاحتمالات أن تخف القبضة الطاغية على اللاوعى، ليصير من الممكن مناقشة الأب، وإعلان عصيان واضح لقراره الجائر بتنصيب الأخ الأكبر وارثا. فهل حدث ذلك؟. لننظر إلى هذه المونولوجات الداخلية المتتابعة:

١ ـ السؤال الذى كان يلح داخله، ويبحث له عن إجابة: هل يبقى فى الأقصر ليعمل مدرسا فيها، أم يعود إلى القاهرة لينهى دراسته العليا؟. كان شئ ما يشده للبقاء فى الأقصر: ولعل أهمها صورة الشيخ نور الدين، فهو يريد أن يحذو حذوه، أن يكون مثله فى عالم هذه المدينة. (ص: ٢٢).

٢ ـ لقد عاش صراعا بين الأقصر والقاهرة حسمه والده، فلقد اختار له أن يذهب إلى القاهرة ليكمل تعليمه، واختار لأخيه الحاج حجاجى أن يكمل دوره ببقائه فى الأقصر. إنه يثق فى حكمة والده، ولكن لماذا لم يختر له أن يبقى فى الأقصر؟ ولماذا اختار ابنه الأكبر؟ (ص:٣٢٢).

٣ ـ جلس الحاج فى المكان نفسه الذى كان يجلس عليه والدهم، وبجانبه الصندوق الذى أعطاه إياه والده قبل أن يموت، وقد أخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نور الدين (ص: ٢٢٠).

٤ ـ لقد عاش اثنين وعشرين عاما هى كل عمره فى ظلال رجل ينظر إليه مبهورا، وهو يشعر بالعجز تجاهه . أيقظه الحاج حجاجى وهو يقول له:

> ـ محمود ..خليها على الله ..سلمها لله..
>
> هل قرأ أخوه أفكاره ..هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نورالدين يعرفه .لا .. فنور الدين لن يتكرر (ص ص: ٢٣٥ ـ ٢٣٦).

لقد بدأ الحديث الداخلى بالرغبة فى أن يكون«مثل» الشيخ، وفى الحقيقة أن يكون الشيخ «نفسه»، وليس مجرد «مثله» : إنها مسألة تناسخ حرو/ أوزير. ولكن الشيخ كان قد حسم مسألة التوارث هذه (أو لنقل إنها محسومة من قبل حسم الشيخ: غنوصيا، فالاختيار تم لصالح الحجاجى، واجتماعيا، فالقواعد المتوارثة لصالحه أيضا) . فإذا كان الحديث الثانى غاضب ـ أو عاتب ـ لاختيار الشيخ، إلا أنه يبدو مستسلما لسيطرة النموذج ـ حتى بعد موت مشخصه ـ بقوة الدفع، أو برؤية مصلحية راجحة؛ لافرق.

إن (حجاجى) مرشح ـ حتى ـ لوراثة دور الآركتايب نفسه: «جلس الحاج فى المكان نفسه»، «أخذت حركته وسمته يلبسان وقار الشيخ نور الدين»، «هل قرأ أخوه أفكاره.. هل يعرفه أخوه كما كان الشيخ نور الدين يعرفه». ولكن محمود لم يكن مستعدا لمواصلة الاستسلام: «لا..فنور الدين لن يتكرر»؛ وليس هذا تقريرا لواقع، أو نبوءة مستقبل: إنه قرار

يتخذه محمود فيما يخصه. فمادام أبوه قد اختار لخلافته من شاء، فإن من حقه أن يختار لحياته هو النموذج الذى يشاء أيضا. وقد قرر عدم تكرار تجربة الحياة على النمط «النورديني» الممتد في حجاجي: سوف يعيش تجربة أخرى كان يخفي نموذجها: لقد نفاه «المقدس» عن حظيرته، رغما عنه ، فليختر هو «المدنس» بإرادته.

٤ ـ وجهان للآركتايب: المقدس والمدنس

للنموذج الأصلى إمكانات كبيرة في تضمن صفات ووظائف متناقضة (الخير والشر) كما يقرر نويمان[٣] تحت عنوان «الآركتايب المتحول» ؛ وبذلك كان يمكن للراوى أن يجمع في شخصية نور الدين مابين الديني والدنيوى أو المقدس والمدنس معا. إلا أن درجة الوعى العالية في تصميم السيرة ـ أو حرفية القص، كما أطلقنا عليها من قبل ـ فرضت عليه أن ينقى صورة النموذج من كل الشوائب الدنيوية، وعلى الأخص تلك التى يمكن أن تقدح في القداسة/ العدالة، بحسب التصور الإسلامى/ السنى أساسا. لذلك لم يبق الراوى لبطله من هذه الشوائب إلا ما يدخل تحت باب «اللمم» ، الذى تذهبه الحسنات اليومية، تبعا للنصوص: (الذين يجتنبون كبائر الإثم والفواحش إلا اللمم، إن ربك واسع المغفرة، هو أعلم بكم إذ أنشأكم من الأرض، وإذ أنتم أجنة في بطون أمهاتكم. فلا تزكوا أنفسكم، هو أعلم بمن اتقى) .. و(إن الحسنات يذهبن السيئات) ... و(الصلاة إلى الصلاة مكفرات لما بينهما) . في بعض التوجهات الصوفية ـ أحيانا ـ شطح قولى نظرى (كما لدى البسطامى والحلاج وابن عربى والسهروردى وابن سبعين مثلا) ، أو عملى (كما لدى الملامتية تاريخيا، وكثير من أصحاب الطرق الآن) : كالقول بوحدة الوجود، أو إسقاط التكاليف الشرعية، أو الإتيان بما يلام عليه المرء من الكبائر. ولكن التصوف السنى ـ وهو تصوف التمكين لاالشطح ـ يرى في ذلك مايجرح المتصوف؛ إذ إن الشريعة هى الأساس الأول، الذى ينبغى على السالك أن يلتزم به، منذ أول خطواته في عالم الحقيقة: «الطريق» . ومع ذلك فإن أرباب الحقيقة المتمكنون لايجعلون من أنفسهم قضاة غيرهم: فلايتعرضون لأحد بالإدانة؛ لعلمهم أن وراء كل ظاهر باطنا لايعلمونه، أو أيلولة مقدرة في المستقبل. فهم يحسنون الظن بالآخر، ويتأولون شطحاته لصالحه، ويكلون باطنه إلى المطلع عليه، ويطلبون الهداية والتوفيق للناس.

كان نور الدين سنيا، بل عالما من علماء الأزهر، أى: عالما عاملا، كشرط الخلوتية في رجالاتهم. لذلك كان على الراوى ـ حرفيا ـ أن يحفظ له قداسته، وأن يبقى صورته على أتم ماتكون نصاعتها: أى أن يجعل نموذجه أحادى الصفات بأقصى قدر ممكن. لذلك فقد جمع له صفات الإعجاب الرفيعة دنيويا ودينيا معا: فهو فارس المرماح، بطل التحطيب، ابن الوعد، تلميذ الشيخ الطيب قطب وقته؛ تجرى خلفه فاتنة زمانها ـ رفيقة ـ وتبذل مائة جنيه ذهبا ـ لتملأ عينيها من عينيه فحسب ـ فلا تجد منه إلا الإعراض؛ القوى الذى يأخذ وجهه سمات الأسد عندما يغضب لما يراه حقا، ولكنه الحى الخجول المطيع؛ المحافظ على فروضه، البر بأبويه، وبمن يكبره من الأسرة ومن شيوخ الطريق؛ الضابط لنفسه ولنوازعه بقسوة لاإنسانية. صحيح إنه قد «ألم» : هرب من والديه دون استئذان، واعتدى على خفراء المعبد، وحام حول الخطيئة حتى أوشك أن يقارف؛ ولكنه كان في كل مرة ينقى نفسه بالندم الفارط، حتى يؤذنه شيخه الطيب بالتوبة عليه، ويطلعه على ماخفى عنه مما تحمله معصيته من دروس وابتلاء وتنقية: لادعوة إلى المعصية، ولكن تجربة وتمحيصا بالألم والندم والتوبة. ومع كل ذلك فقد كانت «إلماماته» أشبه ماتكون بحسنات غيره؛ ألم يقل المتصوفة: «حسنات الأبرار سيئات المقربين» ؟ إنها، إذن، «إلمامات» الذى يعده الله للقطبانية الكبرى، أو على الأقل لقطبانية الوقت؛ وما يكون لمثله إلا أن تتجلى فيه أحادية الصفات وحدها؛ لأنه الشخص الذى يؤهل لتجلى الأحدانية المطلقة على قلبه وفي حياته: إنه ينظر بنور الله، وهو الذى يتقرب شيخه إلى الله بحبه.

لكن أحادية الجانب أمر فوق الطبيعة البشرية (ولكن، من قال إن الآركتايب تكوين بشرى واقعى؟ إنه النموذج الأعلى، وكذلك القطب) ؛ ولذلك كان على القاص أن يكمل بشرية «النموذج» بشخصية ثانية: منفصلة عنه، ومتصلة به، في آن: إنها الشخصية الظل ـ أو الشخصية الأخرى ـ لنور الدين، وإن لم تكن هى هو؛ فكانت بصيرى.

إذن، يقوم بصيرى بالدور الدنيوى، الشهوانى، المدنس: أى مالا يمكن لنور الدين أن يقوم به؛ لذلك يمكن أن نعده الوجه الآخر/ الإنسانى لشخصية نور الدين المقدسة؛ وهذا مايفسر علاقته الوثيقة بنور الدين، وصبر نور الدين عليه، على الرغم من إمعانه فى الدنس. إن بصيرى والشيخ الطيب قد شكلا الحدين الأقصيين لنور الدين: الروح الخالص الذى لانزعة جسدية فيه، والجسد الخالص الذى نادرا مايطيف به توق روحى، ولكنه لايقيم، فسرعان مايترك مكانه لرغبات الجسد العارمة؛ وإذا كان نور الدين قد خضع للشيخ الطيب، إلا أنه لم يبت صلته ببصيرى أبدا: لقد أخذت علاقته به شكل العلاقة بين الروح/ نور الدين، والجسد/ بصيرى العبادى. أول مانصادف بصيرى - فى الرواية - نجده متطلعا إلى منازلة نور الدين فى المرماح، وهما تربان وصديقان، ونصادف أيضا فى الموقف ذاته رفيقة الغانية، التى كانت قد تعلقت بنور الدين:

انشغلت رفيقة عن الزمار، وأخذت تتابع نور الدين وهو ينازل الفرسان ويهزمهم واحداً بعد الآخر، حتى جاء غلام فى سنه على فرس، ووقف بين المتفرجين. وما إن لمحه نور الدين حتى أوقع بالفارس الذى يلاعبه ثم خرج عن الحلقة ليلتقى به، سمعت الفتى يكلمه:

- خرجت ليه يانور الدين؟
- عشان ملاعبكش..
- هو أنت كده.
- يابصيرى عيب الكلام ده ..روح لاعب حد تانى، أنا كفايه على كده النهارده.

تعرف رفيقة بصيرى جيدا، زار بيتها كثيرا(ص ص:٢٣٥ -٢٣٦).

هكذا، إذن، يحاول الجسد منازلة الروح وهزيمتها، بينما تحرص الروح على إبقاء العلاقة فى مستوى دون الصراع: إنها مسألة ترويض واستئناس، وليست قهرا. وتعايشا زمنا طويلا على ذلك: يقص بصيرى على نور الدين أخبار مغامراته مع بنات الهوى، بل يحاول جره إلى طريقهن؛ ويكتفى نور الدين بالضحك من سذاجته، أو ينتهره انتهاراً لايبلغ حد الإهانة: كان يكتفى بإغاظته فحسب. ومن ناحية أخرى شهد بصيرى تطور حياة صديقه الروحية، وظهور نجمه، أى أنه أدرك بلوغه القطبانية، وشهد له: راصدا مراحل تطوره الحياتى والروحى.مرة واحدة فقط، عنف نور الدين على بصيرى وقد شارفا الاكتهال؛ اتخذ سمت الأسد كعادته عندما يعنف، وأمسك برأس بصيرى بين إصبعين، وشد عليه يهرس العظم واللحم. كانت إحدى لحظات كرامات نور الدين، ذلك أنه لم يتحرك من مكانه، ولم يترك ورده؛ ولكن بصيرى كان يشاهده وهو يشد على رأسه بأصبعيه فيكاد يفتتها: هل بلغ به الاستهتار أن يجالسه وهو جنب!. يومها أقلع بصيرى عن الحرام، وتزوج جليلة الغانية فساعدها على التوبة. يومها قام العالم اليوتوبى فى دنيا نور الدين: تزوجت رفيقة من سيد أبو حسين، ولم يعد لبيت الدعارة وجود؛ كما بشر الشيخ الطيب، شيوخ العائلة قديماً.

لم يكن احتمال نور الدين لبصيرى ناتجا عن التماس معذرة للضعف البشرى؛ فهذه ملكة لم يكتسبها الشيخ إلا بعد مروره بالتجربة العاطفية المؤلمة، وعلاقته ببصيرى أبعد تاريخا منها، بل كان بصيرى معاينا لها ببصره كالشيخ الطيب الذى عاينها ببصيرته، وفسرها لتلميذه. ولكن احتماله له كان أمرا قدريا: هل تختار روح جسدها؟ لقد كان القرين الذى لافكاك منه. حتى لقد تساءل نور الدين فى مرض موته: هل جاء بصيرى؟. لقد جاء الروحانيون جميعًا، وقد علموا بوشك موت الشيخ نتيجة النزوع العلوى لديهم؛ أما بصيرى فكيف له أن يعلم وهو الأرضى الجسدانى؟ إنه لم يعلم حتى رأى النجم يغيب، وكان الشيخ قد مات بالفعل: ذلك لأن الأرضى يستخدم حواس الجسد لامنافذ الروح. لقد كان بصيرى هو النقيض الجسدى الكامل لنور الدين الروحانى، أو لنقل الذى استطاع أن يصير روحانيا بتعهد الشيخ الطيب له، وبالوراثة عن أسلافه.

وهكذا وجد محمود الشكل الآخر الذى يمكنه أن يكونه، مادام نور الدين قد رفض خلافته له.

٥ - زحزحة المقدس، وإقامة المدنس

من واجبنا - هنا - أن ننبه إلى موقفين للراوى، يتداخل أحدهما فى الآخر تداخل الصورة الآركتايبية فى الصورة الأسطورية للأب: الأول، أن التعامل مع الأب/ الآركتايبى قد عمق آلية «تنكير المشاعر السلبية» لدى الراوى بدرجة غير مألوفة؛ والثانى، أن هذا التنكير مهدد بالانفضاح دائما، من زاويتين: الأولى من ناحية الابن الذى تسيطر عليه - أحيانا - النوازع النفسية المباشرة - أو الشخصية - تجاه الأب؛ والثانية من ناحية الأب، إذ إنه - بوصفه الأب/ الأسطورى - «يعرف» قدرا كبيرا، وأشياء كثيرة من المغيبات.

وهكذا - وتدليلا على صحة الملاحظة - لايفاجئنا الراوى بموقف غريب (إذ لايمكن تبريره منطقيا، وإن أمكن تبريره نفسيا) هو موقفه يقص على أبيه ذلك الحلم، الذى «يبشره» فيه بانقضاء أجله:

> كانت الساعة التاسعة عندما نام الشيخ سكت الجميع، سأل الحاج الإخوة أن يناموا على أن يبقى محمود مع الشيخ هذه الليلة، ويوقظهم قبل أن ينام. كان من المعروف لدى إخوته أنه سهار لاينام إلا عند الفجر. وهو لم يكن يشعر هذه الليلة بالرغبة فى النعاس. كيف ينام وأبوه على فراش المرض؟ ولكن الغريب أن عينيه أغمضتا وغاب فى النوم. رأى نفسه فى أرض أجداده، بجوار مشايخ عطية، وقد تحولت إلى جنة يبحث فيها لأبيه عن قصر يسكنه.
>
> استيقظ محمود فى الفجر. صوت أبيه يطلب منه كوب ماء. سأل والده إن كان قد نام جيدا، فعرف أنه نام نوما عميقا. أحضر محمود لوالده الماء ليشرب، ثم أحضر الطشت والإبريق ليتوضأ. صلى الشيخ الفجر جالسا، فأدرك محمود أن رؤياه تحققت: والده يعود الآن إلى الشفاء«............»قال أبو المجد يونس - إنت بخير ياشيخ نور الدين، الحمد لله على سلامتك. قص محمود على والده الرؤيا، وبعد أن انتهى منها سأله الشيخ:
>
> - خلاص؟
>
> - خلاص.
>
> ورد الشيخ:
>
> - خلاص (ص ص: ٢٠٦ - ٢٠٧)

إن الذى لايبرر منطقيا فى هذا الموقف، هو إحساس محمود بأن الرؤيا «تبشر» بشفاء الأب، مع أنها واضحة الدلالة على موته؛ ثم اختياره والده بالتحديد ليقص عليه الرؤيا، وكأنه يريد أن يكون أول من ينعى إليه نفسه. فهل قام اللاوعى الشخصى بتلبيس التأويل على محمود؟ أم أن الراوى يحيط هذه السادية - فى معاملة الأب الشخصى/ المنافس - بغلاف من الحرفية العالية تبرر وقوعها؟: لكأنه عزت عليه بشرى (الشيخ أبو المجد يونس) «إنت بخير ياشيخ نور الدين»؛ فأراد أن يحبط مفعولها، تحت هذا الغطاء النفسى المخادع: «أدرك محمود أن رؤياه تحققت: والده يعود الآن إلى الشفاء»؛ فمضى يقص عليه الرؤيا، التى غالط نفسه فى التعبير عنها من الأساس.

إن من يقرأ هذا الموقف - دون الانتباه إلى العمل السرى للاوعى - سوف يرى فيه فجاجة تجرح «الحرفية العالية» التى نشير إليها فى العمل؛ ولكن الانتباه إلى حيلة اللاوعى السادية - هذه - هى التى تعيد رؤية «الحرفية» - بالتحديد - على أعلى ماتكون وضوحا.

لقد حاول محمود - بإخلاص - أن يكون نور الدين، وأن يعمل بما يرضى نور الدين عنه، بل أن يعمل كما عمل نور الدين:

> بعد أن انتهى محمود من صلاة الفجر، انطلق مسرعا إلى النهر قبل أن يراه والده.نظر إلى الجميزة ثم نزل المنحدر المؤدى إلى مياه النهر. قرر أن يخلع ملابسه وينزل الماء.
>
> لم تكن له خبرة طويلة بالعوم. كانت خبرته بالسباحة محدودة بالترعة. لم ينزل ماء النهر إلا مرات قليلة. لم يخرج بعيدا إلى مناطق الخطر، كما أنه لم ينزل هذه البقعة أبدا. إن حركة الماء التى تلف لفات حلزونية تخيفه. ويخيفه أكثر

القصص التى تروى عمن غرق فى هذا المكان؛ فالنهر يأخذ أضحياته هنا.

ألقى بمخاوفه بعيدا، وشعر أن قوة خفية تدعوه لأن يلقى بنفسه فى الماء. رمى بنفسه فى النهر، وجد الماء ثقيلا فى البداية. وعندما اقترب من منتصف النهر استهواه الماء، واستهوته حركته. وجده يخف وكأنه يحرك بيده خيوطا قطنية.

وصل والده إلى النهر فهاله أن يرى شخصا يعوم حتى منتصفه. نظر إلى الملابس الملقاة على الشط فأدرك أنه ابنه. أصابه الخوف عليه فى البداية، فهو ليس متأكدا من معرفته بالعوم. أزال الخوف عنه بقراءة القرآن، والدعاء لربه أن يحفظ ابنه.. وأخذ ينظر إليه. إنه يغوص فى الماء، ولايخرج إلا عندما يصل إلى الشط الآخر؛ ثم يعود إلى سطح الماء ليغوص ثانية، ويظهر فى منتصف النهر. بدأت الحركة سريعة هذا الصباح على النهر، فالقوارب تتحرك شرقا وغربا، وابنه يقف فى منتصف النهر يقفز ويقفز. تستهويه الحركة فيستمر فى القفز.

شعر محمود أنه يتواءم مع الماء ويصبح جزءا منه. أنه لايتابع الماء ولكن الماء يتابعه. وكأنه حين يرمى بجسده، فإنما يرمى به فوق حاجز من المطاط يعيده ثانية إلى الهواء.

أخذ محمود يضرب الماء بيديه، وهو يراه يزداد حمرة وارتفاعا. نظر إلى السماء يدعو الله بدعوة أبيه أن يجعل الفيضان هذا العام رخيا مباركا على الناس أجمعين.

الماء يعلو.. ويعلو، يعلو مع قفزات محمود؛ والأب يتابعه ويتابع علو الماء. أحس بالراحة فقد اطمأن إلى أن الفيضان قد بدأ...ألقى بآخر نظرة على ابنه وهو يسحب نفسه نحو الشط الشرقى للنيل. أخذ طريقه إلى منزله وقد بدأ يحس بالتعب والجهد (ص ص: ١٩٧ ـ ١٩٨).

لقد جاء بالمعجزة نفسها التى جاء بها أبوه، وقد رآه الأب بعينيه، فما المشكلة إذن؟ إنه هو نور الدين بالفعل، وليس وحده الذى يقول ذلك. بل يقولها الناس أيضا:

إنه (محمد عياد: نائب الأقصر) يفكر جيداً فى الحفاظ على مكانته فى الأقصر، بألا يأخذ شخص منهم مكانة قوية فى الاتحاد القومى..إن أحدا لن يزحزحه عن دائرته. نظر إلى محمود الواقف عن بعد، لو كان هناك شخص سيأخذ منه هذا المكان، أو يزحزحه عنه، فهو محمود. قال لنفسه: فى الحقيقة هو الشيخ نور الدين (ص:٢١٧).

إن المشكلة قد تكون فى النظام الاجتماعى الصارم للوراثة، وقد تكون فى أن درجة القطبانية وهبية لاكسبية؛ ولكن ذهن محمود لاينصرف إلا لنور الدين: إنه هو الذى يختار، ومادام لم يختره فهو لايثق بقدرته على الوراثة. لقد حاول أن يبرر ذلك بشكل عارض، عندما قال إنه يراه انفعاليا، والانفعال صفة لاتساعد رئيسا على الرئاسة. ولكن الأساس أبعد من ذلك، إن الشيخ قد ترك له وصية ذات دلالة:

ويرتفع همس الحاج إلى صوت مسموع:

ـ أبوك بيقول لك إحذر من خضراء الدمن..

إبعد عنها على قد متقدر

لماذا يحذره أبوه من خضراء الدمن..؟ أخافه هذا التحذير..هل عرف أبوه قصته مع إلهام؟ لقد كان دائما يخاف أن يعرف والده قصتها، والآن هو على يقين من معرفته .. فالموتى يعرفون كل شئ (ص ص: ٢٢٢ ـ ٢٢٣).

فهكذا يكشف أبوه الأمر: إنه وارثه حقا، ولكنه قد ورث الجانب الملغى من حياته؛ لاجانب القطبانية، وإنما جانب بصيرى العبادى!.

إن سلوكه نفسه يشير إلى جانب مهم: لم يعد يخاف من معرفة أبيه بالماضى، فأبوه نفسه قد صار ماضيا؛ ولكن

هل يخبىء له المستقبل حياة متصلة بخضراء الدمن؟. ولسنا على يقين: هل كان تساؤله المذعور خوفا أم تشوفا؛ ولكن اليقين هو أن موت نور الدين قد أزاح رقابة الآركتايب نهائيا: انتهت سيطرة نور الدين، وهو لن يسمح بحلول حجاجي محل الأب داخله. إن موت نور الدين، وبقاء بصيرى على قيد الحياة، إشارة واضحة للطريق الذى كان عليه أن يسلكه بالفعل: فما دام المقدس قد فاته، فلا بأس بالوجه الآخر، الذى لايفوت موعده أبدا.

إن حرفية القص العالية - التى تتمثل فى براعة رسم الشخصيات بهذا العمق - قد اقتضت من أحمد شمس الدين الحجاجي استخدام كل معارفه العميقة والواسعة بعلم النفس والأساطير والتصوف، فضلا عن معرفته بالدراسة الأكاديمية لفن القص ذاته؛ ولكنها لم تفسد عليه عمله الكبير؛ حتى أظننى لا أبالغ إذا قلت إن (سيرة الشيخ نور الدين) من الأعمال القليلة المعدودة فى مدونتنا الروائية الحديثة.

خاتمة

هكذا، يمكننا أن نتابع خطوات الروائى فى تشكيله لصورة الشيخ «نور الدين» الحجاجي: الأب/ الرجل، مكتشفين الخيوط الأولى التى تنتسج منها ملامح: النموذج الأعلى المتحول (المحبوب - المرعب معا) / الرمز؛ فى الطريق إلى تأسيس الأسطورة: البطل الأسطورى/ المعبود (أو على الأقل: المقدس) ؛ وهى النهاية التى تسير إليها الرواية بتحويل الشيخ إلى ولى، أى بطل شعبى؛ تتغنى بكراماته رواة السيرة الشعبية كما يعرفهم أهل مصر.

إن هذه هى الصورة التى تغلف العمل، لاالجو الصوفى الرقيق؛ أو لنقل - حتى - إن الجو الصوفى الرقيق الذى يشيع فى الرواية إنما ينبع - كما نبع الفيضان حول جسد الأب فى النهر - من خلال ملامح الأب/ النموذج الأعلى، وليس من خلال الفكر الصوفى العام الذى يسبق وجود الأب؛ على الأقل فى أسرة الحجاجي. إن الأب (الميت بعدد أسلافه الموتى؛ الحى فى شخص محمود، وفى شخص خليفته - الحاج حجاجي ابنه الأكبر - الذى تربط أسطوريته بين الأسلاف الموتى والخلفاء الأحياء) هو مايمكن أن نتخيل فيه التكرار الآركتايبى لأوزير/ حر[٤] الحى الخالد حتى فى الموت.

وإذا كان «الشيخ نور الدين» هو الـ «حرو» الذى ورث الـ «أوازير» من أسلافه (إذا صح جمع أوزير بهذه الصيغة)، فصار - فى حياته - هو الـ «أوزير الحى»/ حرو؛ فإن هذه المنزلة لايوصل إليها باجتهاد شخصى، وإنما بالتحديد الاجتماعى للبكورية. إن قوانين الوراثة الاجتماعية فى المجتمع المصرى إنما تضع الابن الأكبر - لاسواه - فى منزلة الأب؛ لذلك كانت وراثة مكانة نور الدين (عندما تحول إلى أوزير/ الميت) محسومة لصالح ابنه الأكبر - الحاج حجاجي - الذى سيمثل الـ «أوزير/ حرو» الجديد.. وليس لمحمود: (الذى كانت محاولة وراثته للأب - عبور النهر وامتلاكه وحتى مواصلة فيضانه التى بدأها الأب - إيذانا بموت الشيخ لانتهاء دوره الحياتى) أن يتطلع إلى هذه الوراثة.إن وصية الأب - بارتحال محمود إلى القاهرة ليستكمل مابدأه من التعليم - إنما هى صوت السلطة الاجتماعية وقوانينها: فالجماعة هى التى تدشن «حاكمية» الآركتايب، فلا تكفى «النمذجة» الفردية لذلك.

هل نملك أن نقول إن «قانون التطور» - الذى تفرضه الحياة على المجتمع - يحاول المجتمع - من خلاله - أن يمارس شكلا من المحافظة على الآلية؟ إنها محاولة أكثر حكمة من محاولة محمود كسر القانون الاجتماعى للوراثة، الذى كان عاتبا على والده اتباعه.

فمع هذه الصورة الروحية - العذبة - التى تطفو على سطح العمل الفنى، نرى الصورة (أولنقل: الحياة) الموازية، التى يتم إخفاؤها والتعمية عليها بمكر، أو لنقل - أيضا - بحرفية ماكرة: هى حياة بصيرى «الأبيقورية» النهمة. إنه الوجه «المدنس»، المقابل للوجه «المقدس» للأب؛ ومع ذلك فهو الوجه الأكثر أنسا: ولنقل - مرة ثالثة - الأكثر إنسانية. كان بصيرى هو نقيض الأب، ولكنه الوجه المكمل له؛ لذلك لم يكن نور الدين يكرهه أو يحتقره، حتى من قبل أن يمتلك القدرة على الفهم الواسع والتسامح مع الضعف

البشرى: فكأنه كان يتكامل به؛ أو يعيش نزقه خيالا، بدلا من تحقيق نزقه واقعا. وهكذا يكون أمام محمود خياران: إما تكرار نموذج (نور الدين) «المقدس» أو «الدينى»، فهو يملك أسرار تكراره بمحض الوراثة ـ قهر النيل والسيطرة عليه ـ بوصفه، «حرو» محتملاً، وإما أن يغترب: إلى القاهرة/ وإلى نموذج (بصيرى) «المدنس» أو«الدنيوى». أما الاختيار الأول «المقدس ـ الدينى» ـ وإن كان يملك شرطه ـ فربما لايملك القدرة عليه لاختلاف الظروف، وهو ـ أساسا ـ لايملك قراره، من حيث هو قرار اجتماعى أصلا؛ لذلك لايكون متاحا أمامه إلا الخيار الآخر: «المدنس» أو «الدنيوى»، الذى لايتطلب شروطا خاصة، من حيث هو استجابة تلقائية للنوازع، كما أنه «حكم» قدرى مفروض اجتماعيا وتطوريا؛ مادام «المقدس» قرارا علويا، وهبيا، يتنزل قراره من مصدر لايمكن التحكم به. فليس مصادفة ـ إذن ـ أن تترك الرواية بصيرى حيا، بعد أن يموت نور الدين.

هوامش:

* * اطلع الصديق الأستاذ مصطفى بيومى على فكرة الدراسة ـ ولست أدرى لماذا يطيب له إعناتى أحيانا كثيرة ـ فاقترح علىّ اقتراحا ظاهره التخفيف، هو: أن نقوم ـ كمجموعة ـ بعمل ملف عن الرواية، يتناول كل منا جانبا من جوانبها بدراسة خاصة؛ على أن أقوم ـ فيما بعد ـ بإجراء الفروض نفسها ـ التى أدير هذه الدراسة حول محاورها ـ على بعض الأعمال الروائية المعاصرة.، مثل: (أيام الإنسان السبعة) لعبد الحكيم قاسم، وبعض أعمال الروائى علاء الديب؛ ثم أختتمها بجولة فى عالم قاصنا «الآركتايب» نجيب محفوظ نفسه، بخاصة: (رحلة ابن فطومة) و (أولاد حارتنا) . والحق أقول ، إننى ـ بين إغراء التجربة، وتهيب المغامرة ـ مازلت أروض النفس، فإن قام الشرط بينى وبين القارئ على أننى ـ فى عالم دراسة الرواية، على الأقل ـ هاو، لادارس محترف؛ كان ذلك أقرب إلى تشجيع الإيجاب فى اجتراح مثل هذه التجربة التى يريدها الصديق مصطفى.

بقيت ملاحظة أخيرة أقدمها بين يدى البحث: هى أننى لاأحلل أعماق كاتب الرواية، ولكننى أتابع «الحلم الروائى» فيها: الحلم الذى نسج شخصية بطل السيرة ـ الشيخ نور الدين ـ وحكم سيرورتها. إن الرواية ليست تاريخا، ولكنها إبداع أدبى؛ وعلى ذلك فالصورة التاريخية (للشيخ شمس الدين الحجاجى) ـ والد أحمد شمس ـ لاتهمنى، ولكن الذى يهمنى هو الصورة المبدعة «للشيخ نور الدين» والد محمود راوى القصة؛ فأنا ـ إذن ـ أتابع تطور شخصية رسمتها الرواية: وعلى ذلك ، فيمكن أن تختلف سمات «النموذج الأبوى» بين رواية وأخرى عند المبدع نفسه ـ وسوف نتبين ذلك عند دراستنا للنموذج عند نجيب محفوظ مثلا ـ فى حين أنه لايمكن أن يختلف، فيما لو كنا نحلل شخصية المبدع ذاتها. وبعد هذه الملاحظات يمكننى أن أستأذن القارئ فى الانصراف، تاركا البحث يحدثه عن رؤية «ما» للرواية، وعلى الله قصد السبيل.

١ـ تعتمد هذه الفقرة ـ أساسا ـ على مايقرره (إريخ نويمان) فى كتابه الشهير **الأم العظمى** ـ

الفصل الأول / بناء الآركتايب.

Erich Noiman: **The Great mother:**

٢ـ نلاحظ أن الرواية تحاول أن توهمنا بفكرة «وحدة الزمن»، حيث يستغرق زمن القص فيها آخر صيف يمثل نهاية حياة الشيخ نور الدين. ولكن هذه الوحدة تمثل مركز دائرة زمنية تتسع نحو الماضى لتشمل ميلاده وطفولته وشبابه. كما تحاول إيهامنا بوحدة المكان (الساحة) ولكن الساحة تمثل مركز دائرة تتسع باستمرار، فتشمل الأقصر، ثم قنا فنجع حمادى فالقاهرة شمالا؛ وكذلك تمتد جنوبا حتى نقطة بعيدة فى السودان عبر دنقلة/ كردفان / دارفور.

٣ ـ السابق، فصل: الآركتايب المتحول.

٤ ـ نستخدم الصيغ المصرية فى كتابة الأسماء الفرعونية بدلا من اليونانية: أوزيريس وحورس. إن حر يمكن أن تكتب بصيغتين أخريين: حرو، وحور؛ والأخيرة هى التى عرفتها الجزيرة العربية فى الجاهلية، إذ وجدت فى «الفاو» قرابين مقدمة إلى الإله «الأحور». راجع: عبد الرحمن الأنصارى: **قرية الفاو، صورة للحضارة العربية قبل الإسلام.** ص: ٦٢، منشورات جامعة الرياض. ويتضمن الكتاب كثيرا من المكتشفات التى تظهر فى تمثيلها تأثرات بالثقافة المصرية القديمة.

خصوصية التناص في الرواية العربية

(مجنون الحكم) نموذجا تطبيقيا

مصطفى عبد الغنى*

١ـ

عبورا فوق مدارس نقدية كثيرة، قد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث فى النص، وإدراج النص فى التراث؛ فالنص الذى يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها، ويحاورها، ويعيد استنطاقها، خلال الوعى التراثى فى نسيج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة يتكون منها «الخطاب الروائى» المعاصر.

وبشكل آخر، فإن النص المؤسس، ينبع ـ أساسا ـ من داخله؛ حيث يصبح التناص شكلا مفتوحا على قيمنا النقدية والتاريخية، خاصة حين نستعيد هذه القيمة فى ضوء الحاضر بكل ما فيه من قضايا وإشكالات، فنلمس الماضى ووضعه فى الحاضر بوعى شديد يمنح القارئ تمثلا مباشرا لهذا الخطاب.

وربما كان (مجنون الحكم) لسالم حميش* هو أول نص مغربى سعى صاحبه فيه إلى هذا. لقد سعى إلى تخليق تناص متماسك، مما يشكل إضافة إلى الرواية المغربية التى لم تتجاوز ـ فى كثير ـ الأنماط التقليدية من وحدة مكانية أو دور للراوى الوصفى الإثنوجرافى... وما إلى ذلك[١].

فلنتمهل قليلا عند عدة ملاحظات حول صاحب النص وطبيعة المصطلح، قبل أن نصل إلى رواية (مجنون الحكم) لتكون نموذجا تطبيقيا لعناصر التشكيل الفنى فى هذه الرواية.

٢ـ

ملاحظات أولية:

ينتمى سالم حميش إلى هذه الفئة من المثقفين المغاربة التى تعمل ـ بالمهنة ـ فى حقل الفكر، وتسعى بالوعى التنظيرى إلى تحليل الواقع العربى ـ سواء فى الدولة أو الشارع، التاريخ أو المجتمع ـ، وفى تحديد المفاهيم فى أعلى

---

* المحرر الأدبى بجريدة «الأهرام»، مصر.

مستويات التجربة، ثم فى تطبيق الثانية على الأولى للوصول إلى حكم هادف. فإذا بقى شئ بعد ذلك من شعور بالندم أو بالأسى فإنه يحال - فى شهادة عبد الله العروى - «على التعبير الأدبى»(٢). فالشعور يرتبط فى الأساس الأول بالتنظير، واللاشعور يرتبط - بعد ذلك - بالتعبير. الأول يرتبط بالتشكيل الإيديولوجى، والآخر ينتمى إلى التشكيل الفنى، وهو ما يلاحظ معه طبيعة الإبداع عنده.

إنه يرتبط بالوعى العام والمؤسس بشكل خاص، فالكاتب هنا ليس مبدعا كالمبدعين الآخرين، إذ إن وراءه نتاجا نظريا فلسفيا متراكما ومميزا عبر أطروحاته المتوالية. ومن هنا، فإنه حين يمارس الإبداع، لا ينطلق قط من كونه «مستعيدا» واحة الماضى وحسب، بقدر ما هو مكتشف لمناطق الاجتهاد الإيجابى فيه والمناطق المضيئة حوله، وحسبنا أن نلقى نظرة سريعة على نتاجه الفكرى والفنى لنرى إلى أى مدى توفر لهذا الراوى وعى قائم يحرك اللاوعى الفنى لديه(٣)، وهو ما ينعكس ليس على كتاباته الإبداعية أو الفكرية وحسب، وإنما أيضا على دور الناقد فى تصديه لأعماله، وهو ما يصل بنا - بالتبعية - إلى طبيعة المصطلح الذى لا نستطيع قراءة نصوص حميش دون أن نتعرفه أو نقترب منه.

٣-

رغم أن تطور فهم التناص اقتضى مرحلة طويلة عرفنا فيها عددا كبيرا من النقاد الغربيين، فقد كان من الصعب أن نتعامل مع النص الروائى هنا من منطلق مفهوم معين أو مدرسة محددة سلفا. وسوف يكون فهمنا هنا، هو مدى فهمنا لهذا المصطلح أو ذاك(٤)، قبل أن نعاود النظر إليه عبر النص الروائى (تطبيقيا) بشكل أكثر وعيا وعمقا، خاصة أن ناقد النص الإبداعى هنا يحيره تعدد المصطلحات وتصنيفها فى أطر كثيرة لا يمكن أن تطبق من خارج النص. وبالتالى، فإن التعامل مع النصوص سوف يكون من داخل النص لا من خارجه فى المقام الأول. وهو ما يشير إلى أن تعاملنا مع النص سوف يتحدد حول صيغة (منهجية) أفدنا فيها من المحاولات النقدية فى هذا الصدد، وفى الوقت نفسه لم نستطع الارتباط بأى منهج منها، وإنما سعينا إلى تعميق صيغة خاصة بناء على تعرفنا هذه المناهج وتحاورنا معها. وعبورا فوق مصطلحات كثيرة هنا كالتناص Intertext أو عبر النصية Textuality** أو التراث Heritage بالمعنى السائد لدينا، فإن التناص الذى نعنيه هنا هو إعادة إنتاج النص؛ بحيث يكون علينا - بعد القراءة - التأويل إلى «خطاب» محدد.

وهذا يعنى ببساطة أن التناص هنا وعلاقته بالتراث عبر النص يكون بإتاحة قدر من المعرفة الجديدة التى يتماهى معها الروائى للوصول إلى ما يريد، ومعنى النص المعاصر هنا يرتبط - فى السياق الأخير - بالنصوص التراثية؛ بحيث يصبح التأويل الأخير أيسر وأقرب منالا.

٤-

وثمة خصوصية فى التناص لا يجب إغفالها قط، وهى خصوصية نابعة من كون التراث يمثل السمات الحضارية والثقافية والاجتماعية لنا، ومادته هى اللغة العربية «الغنية بمفرداتها التى جمعت ذلك التراث ووحدته وحفظته»، وهنا يستمد التناص النابع من التراث والتابع له فى كثير من مفرداته أهمية قصوى، خاصة أنه - أى التناص - وجد فى هذا التراث بأشكال كثيرة دون أن نتنبه إليه.

فى التاريخ العربى عرفنا أيام العرب فى الجاهلية بشكل مباشر، والعديد منها فى الشعر الجاهلى، بل عثرنا عليها فى عديد من المعارضات الشعرية فى كثير من أشعار العصر الأموى أو العباسى، ووصلت إلينا فى العصر الحديث أصداء متباينة من هذا التناص نجدها فى نهج البردة لأحمد شوقى (متناصا مع البوصيرى من قبل) كما عرفنا أصداء كثيرة منها فى الشعر والنثر، فى الكتابات النثرية وفى المسرح، عند على أحمد أمين وأحمد باكثير كما عند صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى...إلخ.

نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذا التناص فى كثير من تراثنا العربى.

ليس ذلك ترديدا لمقولة أن هذه بضاعتنا ردت إلينا، فنحن وجدنا التنظير والإبدال فى هذا التنظير، وذلك التفسير فى المدارس الأوروبية الحديثة مع فوكو وبارت ودريدا ولندا

هاجن وكريستيفا وكلر... وغيرهم، غير أن هذا التشكيل الخلاق نجده ـ بالفعل ـ فى تراثنا بشكل عفوى، غير أن تنظيره وتعميقه جاء عبر هذه الكتابات النقدية الغربية.

نستطيع أن نجد هذا فى كثير من تراثنا العربى، وأكثر من ذلك نستطيع حين نجده ألا نقول إنه إحالات إلى نصوص أخرى بشكل مجرد لمنح الحكمة أو الإشارة التقليدية، وإنما نجد هذه الدلالات النصية فى تراثنا تقوم بدور الوسيلة فى الوصول للخطاب الإبداعى، الوسيلة (لا الغاية)، وهو ما يعود بنا إلى النص الذى بين أيدينا مرة أخرى.

التراث والتناص
(نموذج تطبيقى)

٥ ـ

ينتمى نص (مجنون الحكم) إلى الرواية العربية الجديدة فى امتداداتها المعاصرة؛ حيث يتركز فيها الأهمية على النص خلال لغته ومادته التخيلية. ويلاحظ محمد برادة[٥] أن بعض التجارب الروائية العربية ارتادت مستوى التأصيل عن طريق التفاعل الحدسى(ربما) مع مكونات الواقع العربى ومع محكيات التراث ومتخيلاته. فنهض السرد القصصى والروائى منغرسًا فى تربة اللغة المتحولة عبر الزمان، ومستوحيا للحكى الشفوى ولفضاءاته. ومن هذا التناقض المستمد من التراث ومن النتاج العالمى بدأت تنتسج فضاءات الرواية العربية الحديثة المجاوزة للاستنساخ والقبض على الواقع.

وعلى هذا أصبح النص التراثى (أى المستمد مادته الفنية من التراث) عملا أساسيا فى إنتاج الإجابات الكثيرة التى نريد الوصول إليها ثقافيا وسياسيا. وهنا، فإن (مجنون الحكم) تقدم لنا مثالا يستوعب فيه صاحبه التراث، محكوما أثناء الحكى وبعده، بأن يقدم أجوبة مجتمع المستقبل العربى فى حالته المحفوفة بالخطر مع افتقاد الديموقراطية والانزلاق إلى هوة «العولمة» وويلاتها فى عالم تفتيت الكيانات الصغيرة، والثقافات المتناثرة هنا وهناك دون التمسك بمركز أو بؤرة نابعة من عمق الهوية وخصوصيتها.

وعلى هذا النحو، سنقترب أكثر من هذه العلاقة بين التناص والتراث فى الرواية العربية عبر هذه المحاولة التى تسعى لرصد التغييرات المعاصرة التى نمر بها.

ونحب أن نشدد هنا على أن هذه المحاولة التى نقوم بها لا تزعم لنفسها أكثر من أنها تحفيز لرصد هذا الوعى بضرورة تطوير الرواية العربية عبر تأكيد التشكيل التراثى فى هذا العالم.

وسوف يكون هذا من خلال عدة ملامح على هذا النحو:

١ـ إشارة النص.
٢ـ ضبط النص.
٣ـ التشكيل بالتراث.
٤ـ عناصر التطور الفنى.

ـ٦

١ـ إشارة النص

القراءة المتأنية لرواية (مجنون الحكم) تتخطى مرحلة المتعة، أو اللماحية فى الذاكرة أو الاستمتاع وحسب إلى أبعد من ذلك.

إن الهدف الأساسى يصبح تعرف «الخطاب» الدلالى لهذا النص، فالوصول إلى مثل هذه القضايا التى يريد الكاتب مناقشتها فى لحظتها التاريخية المعاصرة. ومن هنا، فإن القراءة الخاصة تمنح قارئ سالم حميش قناعة تؤدى إلى معنى سياسى نابع من التناص بين التراث والتراث، إنها تجمع بين لغة المصادر التاريخية ولغة الكاتب لتصل بنا عبر إتقان «التناص» إلى المعنى السياسى الذى يلح علينا أكثر من أى معنى اجتماعى أو سيميائى آخر رغم اتساع أفق المعنى وتزايده.

وبعيدا عن الإشارة إلى أدوات التشكيل ـ وهو ما سنفرغ إليه أكثر ـ فإن لغة الكاتب تفجر ـ عبر هذا التناص ـ جملة القضايا التى تأتى فى مقدمتها قضية الديكتاتورية أو الطغيان. فمنذ الصفحة الأولى من النص، نحن أمام مجتزءات

لعدد كبير من المصادر التاريخية (الوزير جمال الدين/ سبط بن الجوزى/ الحافظ الذهبى/ المكين ابن العميد/ المقريزى) وكلها لا تخرج عن هذا التناقض المرير فى شخصية الحاكم، وهو تناقض يقود منذ البداية إلى هذه الدلالة الرئيسية فى النص؛ نحن أمام صفات ثابتة لا تتغير بين هذا المؤرخ أو ذاك. ومع ذلك، فإنها تظل ثابتة كأن نقرأ مصفوفة فردية واحدة لا تخرج عن:

سيئ الاعتقاد

خلافته متضادة بين..

سمحا خبيثا ماكرا

ردئ السيرة، فاسد العقيدة

مضطربا

يعتريه جفاف فى دماغه

كثر تناقضه

ومع توالى التهجين الواعى للغة فى الصفحات التالية، نستطيع أن نقف عند التفجيرات الحادة التى تلفتنا إلى سيرة الحاكم حين يملك سلطة مطلقة، ولا يملك قدرا من الحرية المسؤولة المنظمة عبر مؤسسات شورى كما يجب فى الدول الإسلامية، أو مؤسسات دستورية كما نعرفها الآن فى الدول المتقدمة. ورويدا رويدا نكتشف ـ رغم أننا نهبط إلى قاع هذا المجتمع الذى عاش فيه الحاكم بأمر الله، والتداخل بين أحكام المؤرخين، المتعسف والصادق فى آن ـ أننا نعيش فى نهاية القرن العشرين، حيث يمتد الزمن من القرون السابقة حتى اليوم، وكأن الزمن يعيش ديمومة الصراع على الحكم الدموى، وحيث يقف على الجثث دائما حاكم طاغ تتغير أقنعته، لكن يظل وجهه هو هو لا يتغير.

٢ـ ضبط النص

والنص منذ البداية يستفيد من نصوص تاريخية مكتوبة، ومعان كثيرة شائعة عن الشخصية التى يكتب عنها، ومناخ زاخر باللاشعور والعلاقات المتناهية والاستدعاءات المتكررة، وهو يحيل ما يريده فى عصره إلى سياق آخر ليستعيده عبر هذا التناص فى براعة شديدة. إننا أمام سياق معروف يحيل على ما مضى فى الظاهر، ويطيل النظر إلى معنى شعورى متواطئ مع الكاتب عند قارئه، لأنه يشكل الذاكرة الجمعية العربية بما يشير إلى الميثولوجى التاريخى والشعبى فى آن. بيد أن هذا كله يحدث فى ضبط تعبيرى بارع نستطيع أن نسميه إطار النص أو محيط دائرته Paratextualité، وهو يمضى على هذا النحو:

ـ إنه، منذ البداية، يقتطع نصوصا بعينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للشخصية المحورية التى يكتب عنها، وهو لا يتردد فى فعل هذا فى بداية كل وحدة داخلية سواء سماها مدخلا أو بابا... إلخ، للتماهى مع النص.

ـ ولا يلبث فى الصفحات التالية أن يستعيد لغة المؤرخين وتدوينهم فى لغة خاصة به يمنحها منذ البداية هويتها فى الضمير «هو» الذى يتردد بين كل فقرة وأخرى، مترجما فى «تناص» بارع ما يريده.

ـ ويتحول الضمير من «هو»ـ فى لوحة تالية ـ إلى (أنا/ أنا الدخان المبين)؛ حيث تتحول اللوحة الجديدة إلى ما يشبه السيرة الذاتية للحاكم، فيما لا نعدم بين كل فقرة وأخرى كلمة أو عبارة تنم عن الدلالة «إياكم والبياض/ من طبيعة السياسة والاستبداد/ الوجه الآخر للسياسة/ لأرهقن القاعدة/... إلخ».(٦)

ـ لا تلبث أن تنتهى هذه الضمائر التى تكون أصوات جوقة متنافرة، لكنها حادة عنيفة حائرة فى آن، لنخلص بعدها إلى أبواب، كل باب يحتوى على أكثر من لوحة طويلة(I) (II) (III)، وخلال هذا يأتينا صوت الروائى بلغته المتميزة، متداخلا فيها ـ ببراعة شديدة ـ أصوات التراث عبر مؤرخيه ـ مستعينا من آن لآخر، فى براجماتية واعية، بالعديد من القص التاريخى أو قطع الشعر المجتزءات طيلة السنوات التى حكم فيها الحاكم بأمر الله الرعية. وهو فى هذا يظل دائب التنقل بين المجالس الملكية والأحياء القديمة والذم الخربة والواقع الدامى.

ـ ولا يفوتنا هنا أن الراوى يمنح المتن عناوين تراثية من مثل «سجلات الأوامر والنواهى» و «من آيات النقض و..» بما ينفى عنه أنه استفاد من التراث فى ثوبه الفضفاض دون أن يتوقف عند محددات دالة واعية.

ـ ولا يفوتنا أن نشير فى ضبط النص إلى أنه كان واعيا للبـدايات دائمـا، سـواء من النقل (النصى) أو من المتن الروائى، بما يمكن أن نقول معه إنه كان بارعا فى تبين أن البداية دائما تمثل «حالة عقلية ونوعا من العمل يحمل اتجاها واعيا» على حد قول البعض، وهو ما يؤكد وعيه بالمجال التناصى الذى عمل فيه النص، وما يصل بنا إلى الملمح التالى.

٣ـ التشكيل بالتراث

ويجب أن نحدد أكثر درجة الوعى بالتراث عند الروائى المعاصر، متخذين من (مجنون الحكم) مثالا لها، فهذا النص لا يستمد دلالته الأولى من النصوص التراثية ـ كما قد يبدو ـ وإنما يمنحها دلالات جديدة (أولاها دلالة الهوية)، فما يمكن أن نصل إليه عبر النص الجديد وهو نص (مركزى) يستفيد من فائض الذاكرة الحية فيما يريد، وهو ما يبدو واضحا فى هذه التجربة الإبداعية، التى نكتشف معها دلالة تداخل النص فى التاريخ والتاريخ فى النص، وهو ما يدفع البعض للقول بأن:

> تحديد التناص ما بين مدى أفقى وآخر عمودى، وإذ يلتقى الأفقى الظاهر، فإن العمودى هو التكوين. الأول هو المتحقق عندما نرى النص ممتدا كحلقة فى سلسلة من النصوص، سابقة ولاحقة وحالية. أما العمودى، فلا يكتفى بهذا التحديد، لأنه يمتد ما بين الآنى والبعيد والأعراف والتقاليد والمعايير التى تتيح للخطاب امتيازه الحالى[٧].

وهذا يعنى أن مفردات التراث تتحدد حين نعرف أن:

> الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه بالقائلين قبله إلا استنادا إلى هذا الموروث، وأن العبقرية الجديدة تمارس فعل المصادرة والأخذ والتحويل والتغيير، لكنها تؤسس أيضا لما هو جديد بموجب فعلين، أحدهما تاريخى، كما يفعل أبو نواس... (و) ، ثانيهما ديناميكى، تفاعلى، يتشكل من خلال العلاقة بالحوار الدائر ما بين الشعراء والنصوص والأحياء بهاجسه الحياتى، فهمه لتلك الحياة، وانهماكه الداخلى فيها من جانب ثان.[٨]

إن الروائى هنا يظل واعيا لتداخل العنصرين فى نسيج واحد. بيد أن هذا يدفعنا إلى ملاحظة أن سالم حميش يبدو فى هذا النص ـ فى الظاهر ـ أنه يستعين بالنصوص السابقة ولا يحاول توظيفها، بينما هو فى الخطاب الروائى ـ الخفى ـ يؤكد استيعابها وإعادة إفرازها فى هذا النص للقارئ، ويكون هذا مفيداً للاقتراب أكثر من عملية استلهام التراث. فمن الملاحظ أن الروائى، هنا، حرص على الإفادة من التراث، تراث التاريخ والرحالة العرب، فضلا عن عديد من المصادر المعاصرة التى تعكس فضاء الرواية كدوائر المعارف وبعض السير والتراجم وبعض كتب الأدب، وكلها تتناص على أكثر من مستوى:

ـ أما على مستوى الثنائية، إذ نجد هذا فى الوحدة الأولى بوجه خاص، حيث نلاحظ ثنائية التناول اللغوى/ التراثى والمعاصر التى تدخل بالروائى إلى فيض الذات الروائية بشكل بارع، بحيث نخال أننا نفتقد هذه الذات فى تأكيد الدلالة وتداعيها.

ـ التطريز فى المتن:وهو التطريز الروائى فى المتن و نجده بوجه خاص فى الجزء الثانى من الوحدة الفنية، حيث لا يستطيع الراوى المعاصر ـ رغم تجلياته الفنية ـ أن يخلص من مكونات التراث فى الحكى، خاصة فى تراكيب الجملة وإعادة إنتاجها فى سياق النص المعاصر بغير أسرها بين مزدوجتين. وإعادة استثمار النص الروائى هنا لا توقع الكاتب فى أسر التورط «الدوجمائى» أو التكرار الممل أو الوقوع فى مزالق إعادة تكريس لغة ماضية فى التعبير عن قضية معاصرة، وهو ما يتأكد بها كشف الدلالة.

ـ ويمضى فى هذه الإفادة ببراعة من عنصر السردية الذى يستوحى صيغته من طرائق السرد التراثية الواردة فى عديد من كتب التراث، وهو ما يتسق مع الإطار التراثى العام للنص ويسهم فى حركة الحكى أكثر عبر استخدام الثنائية والتطريز أو الاستلهام أو المفردات الشائعة فى اللاشعور الشعبى، كما رأينا فى هذا النص.

ـ الحوار: نجده متسقا تماما فى متن النص المعاصر، وهو الذى نجده بين وعى الروائى وعديد من أشكال الوعى الأخرى داخل النص وخارجه (حيث تتعدد استجابات القارئ وتتباين). ومن هنا، لا يصبح الحوار تعبيرا عن حالة يريد الروائى الانتهاء منها، وإنما وسيلة لفهم كنه الأشياء وكشفها والخروج بها إلى الأفق العام، وهو ما يقترب بنا أكثر من عديد من عناصر التطور الفنى.

٤ـ عناصر التطور الفنى

وعناصر التطور الفنى هنا كثيرة، تستخدم فى فضاء متميز، وتعى كيفية الربط بين الماضى والحاضر فى عديد من شفراته، ونجد أنفسنا أمام العديد من هذه العناصر:

الشخصيات والأحداث والمحاكاة الساخرة والسخرية الدرامية والتلاعب بالألفاظ وكيفية استخدام اللغة والشعرية العالية وتبادل الضمائر وتحريك الشخصيات... وما إلى ذلك.

وسوف نكتفى هنا بالعناصر الثلاثة الأخيرة لنرى إلى أى مدى استطاع سالم حميش الإفادة من التراث فى تحريك خيوط التناص داخل النص.

ـ **اللغة**: لاشك أن اللغة تظل من أكثر عناصر التناص حيوية وفاعلية.

وثمة مثال لابد من الإشارة إليه هنا، فإذا كان على الشاعر أن يجيد استخدام أشكال الشعر وتماوجه المميز، والمسرحى يجد هدفه فى التمثيل الخطابى، فإن الروائى المعاصر يجد فى طرائق السرد اللغوى مبتغاه الأول. إن سالم حميش استعاض بالبناء التقليدى العربى بناء آخر، راهن فيه على استخدام اللغة، خاصة لغة السرد داخل لعبة التناص. فالنص السردى ليس غير قطاع فنى، تمثل آلة الغزل فيه اللغة، فكل شئ فى هذا النص يعود بالفضل إلى اللغة فى المقام الأول.

ـ الشعرية:

يجب ألا ننسى هنا أن سالم حميش جاء إلى الرواية من باب الشعر كذلك، ومن ثم، فإن لغة السرد الذاتية عنده لا تفتقد هذا التأثير إلى حد كبير. فمن المعروف أن سالم حميش له عديد من الإسهامات الشعرية و الشعورية المتدفقة رغم عمله التنظيرى، ونستطيع أن نذكر أن آخر نص صدر له حتى كتابة هذه السطور كان ديوانًا بعنوان (أبيات سكنتها .. وأخرى)، بما يشير إلى أن الشعر يفرض كينونته على اللغة.

وقارئ (مجنون الحكم) يلحظ هذا الحس الشعرى العنيف، فمن المؤكد أن لحظة التعارف بين القارئ والراوى هنا كانت اللحظة الشعرية المتماوجة برموزها، المتمددة بمتخيلاتها.

ـ الشخصية المحورية للروائى:

ومن الملاحظ أن الشخصية المحورية للروائى تكاد تتماوج مع التناص، حتى لتكاد تختفى فى تلافيف النص، فمع فكرة «موت المؤلف» التى ذهب إليها رولان بارت (١٩٦٨) لم يعد الروائى آذانا مصمتة، وإنما أصبح على وعى آسر بتفتحه على ذوات الآخرين مؤسسا ـ عبر التناص ـ الهوية العربية؛ فالنص المعاصر هنا مفتوح على تراث دال. النص مرتحل إلى تنصيصات متباينة ولهجات سابقة وإشارات تاريخية دامغة وأخرى بالية... وكلها تتقاطع مع الخطاب العام لتصل إلينا عبر النص. ومن هنا، فإن الشخصية المحورية للروائى لا تمثل أهمية كبيرة بقدر ما تعبر عن الهم العام.

هوامش:

(*) سالم حميش، **مجنون الحكم**، السلسلة الروائية، رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.

(١) انظر على سبيل المثال:

ـ حمدانى حميد، **الرواية المغربية**، دار الثقافة، المغرب ١٩٨٥.

ـ مصطفى عبد الغنى، **الاتجاه القومى العربى فى الرواية**. هيئة الكتاب، ط ١٩٩٧/٢.

(٢) مجلة **آداب**، عدد خاص عن الأدب المغربى، العدد ١، ٢ يناير، فبراير ١٩٩٥ السنة ٤٣ ص١٥.

(٣) ـ **فى نقد الحاجة إلى ماركس**، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣.

ـ **معهم حيث هم**، دار الفارابى، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة٢).

ـ **كتاب الجرح والحكمة**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).

ـ **التشكيلات الإيديولوجية فى الإسلام**، دار المنتخب العربى، بيروت، ١٩٩٣ (الطبعة ٢).

ـ **مجنون الحكم** (جائزة الناقد للرواية)، لندن ١٩٩٠.

ـ **الاستشراق فى أفق انسداده**، المجلس القومى للثقافة العربية، الرباط ١٩٨٨.

- محن الفتى زين شامة (رواية)، دار الآداب، بيروت .
- ديوان الانتفاض (شعر)، دار الطليعة، بيروت ١٩٩٢ .
- محاصرة السراب (رواية) المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت ١٩٩٦.
- الخلدونية فى ضوء فلسفة التاريخ (قيد الطبع) .

- **De la formation idéologique en Islam**, Paris éd. Anthropos, 1981, 2é éd, Rabat: Guessous, 1990.
- **Partant d'Ibn Khaldûn, Penser la dépression,** Paris/ Rabat, éd, Anthropos - Edino, 1987 .

٤ـ حسن محمد حماد، **تداخل النصوص فى الرواية العربية**، هيئة الكتاب، ١٩٩٧ص ١٧.

** استفدنا فى هذا بعديد من المصادر العربية والغربية منها:

- **تداخل النصوص**، السابق.

وليد الخشاب، **دراسات فى تعدى النص**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الكتاب الأول ١٩٩٥ .

رولان بارت، **متعة النص**، منحى الشملى، الرباط.

محمد عنانى، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، لونجمان ١٩٩٦، ص٩٦ من المعجم، انظر مادة Intertextuality.

- Julia Kristeva - **Semiotike**- Paris: Seuil. 1969
- **Le Poetique de Dostoiveski.** Paris: Seuil, 1970.
- Michêl Rifatere, **La Production du texte: Paris:** Seuil, 1979.

(٥) محمد برادة، **أسئلة الرواية**، الدار البيضاء، ١٩٨٦ص ٦٧.

(٦) يمكن العودة إلى كثير من النصوص فى النص الروائى **مجنون الحكم** للتدليل على هذا، خاصة ص ٢٠، ٢٢.

(٧) مجلة **علامات**، جدة، انظر الدراسة الأولى للناقد محسن الموسوى عن المقارنة والجناس، ٢٦ م٧ ديسمبر ١٩٩٧.

(٨) السابق.



تحليل السرد الروائى

فى (كوميديا العودة) لمحمود حنفى

أحمد صبرة*

تقع تجربة محمود حنفى الروائية فى مكان شديد الخصوصية بين الروائيين العرب، فالبعد الأفقى فى تجربته؛ بأزمنته وأمكنته وشخوصه وحوادثه محدود ومحصور، بينما يتمدد البعد الرأسى لديه ليطول أغواراً فى نفوس أبطاله، ويكتشف مناطق معتمة فيها، قد لا يجرؤ كثير من الروائيين على الاقتراب منها. وسواء وفق فى عرض هذه المناطق المعتمة، أم لم يوفق، فإن اقترابه منها مغامرة روائية على مستوى المضمون تحسب له، فى الوقت الذى يفر فيه آخرون لاجئين إلى مناطق فى النفس أكثر أمنا.

إن ما أقصده هنا فى إطار عام ـ باعتبار أن التفصيل سيأتى بعد ذلك فى أثناء تشريح (كوميديا العودة) ـ أن محمود حنفى لا يخشى أن يعرض نواقص فى النفس، وأفكارا، ومعتقدات قد تتصادم مع أفكار القارئ، ومعتقداته، وبالتالى مع أفكار المجتمع، مقتنعا أن مواجهة مثل هذه

* كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

الأشياء نوع من الفضيلة، حتى ولو لم تكن هذه الفضيلة قائمة فى اعتقاده على أساس دينى، على حين يهرب الآخرون إلى «الكليشيهات»، والتبريرات الجاهزة كما يهربون إلى دفء النفاق، وسعادة الوهم؛ لذلك لا نجد أبطاله نمطيين من ذلك النوع الذى ينتشر فى أعمال كثيرين غيره. كل بطل عنده يكشف جزءاً من الجانب الآخر للقمر، سواء فى (المهاجر) أو (حقيبة خاوية) أو (يوم تستشرى الأساطير)، وكذلك هنا فى (كوميديا العودة).

كرّس محمود حنفى جُل اهتمامه فى أعماله القليلة التى كتبها فى عرض هذا الجانب دون التواء، وأحيانا فى شكل صريح فج، قد لا يقبله القارئ، ومثيراً بعد هذا العرض جملة من الأسئلة حول علاقة الرواية من حيث هى فن أدبى بموضوع القيم الاجتماعية المطروحة فى العصر، ومدى الحرية المتاحة للروائى فى عرض ما يريد، والكيفية التى يعرض بها، وهو موضوع فنى تقنى فى المقام الأول، ثم ماذا يراد من الرواية وهى تقرأ؟ وكما نرى، فإن هذه الأسئلة هى الأسئلة

الكبرى فى مجال النقد الروائى، ولا تتيسر الإجابة عنها تفصيلا فى هذا الحيز الضيق، لكن طرحها هنا له ما يبرره، فرواية (كوميديا العودة) تتميز بجرأة شديدة فى بعض أجزائها، جرأة دفعت ناقداً مثل محمد مصطفى هدارة إلى تشبيه محمود حنفى بسلمان رشدى صاحب رواية (آيات شيطانية) والمطالبة بمنع الرواية من التداول، والتحريض عليه مثلما فعل آخرون مع نجيب محفوظ بعد (أولاد حارتنا).

إن التجربة الروائية تجربة خيالية فى المقام الأول، حوادثها ليست حقيقية، وأبطالها ليسوا بشراً عاديين، بل هم تكوينات نفسية، واختيارات صاغها مؤلف العمل. وعلى الرغم من محاولات المؤلف ـ أى مؤلف ـ لأنسنة عمله، فإن هذا العمل يظل موهما بالواقع، ولا يكون هو نفسه واقعاً أبداً، حتى إن ظهرت بعض شخصيات الرواية بأسمائها الحقيقية، أو عرض المؤلف لبعض الحوادث الحقيقية مثلما نجد فى (الحب فى المنفى) لبهاء طاهر.

يظل هذا التكوين الحى بشخوصه، وحوادثه خيالاً؛ ومن ثم فأية إشارة إلى تطابق إحدى شخصيات الرواية مع الواقع، أو أن البطل فى الرواية هو المؤلف نفسه، نوع من العبث النقدى، حتى إن كان البطل هو المتكلم فى الرواية.

لكن هذا لا يصدق على مجال القيم والمعتقدات المعروضة فى الرواية، إننا لا يمكن أن نقول إن القيم هنا قيم خيالية لا علاقة لها بالواقع، أو إن معتقدات إحدى الشخصيات لا نجد لها نظيراً فى المجتمع، أو إن أحاسيس فلان فى الرواية ليست بشرية إلا على سبيل المجاز. الموقف، إذن، مشتبك، فعلى حين أن أبطال الرواية من الخيال، فإن قيمهم من الواقع. هذا الاشتباك بين الواقع والخيال فى التجربة الروائية أحد أسباب سوء الفهم الذى يصاحب بعض الأعمال الروائية، بخاصة إذا كانت منظومة القيم المعروضة فى الرواية تتصادم بعض أجزائها، أو كلها، فى صورة حادة مع منظومة القيم المتعارف عليها فى المجتمع، فى هذه الحالة كيف تقرأ الرواية؟ وماذا يراد منها؟ وفى حالة (كوميديا العودة) كيف يمكن إظهار قدر من التسامح، أو الفهم، أو التجاهل لبعض أجزائها كى نتمكن من قراءة الرواية حتى آخرها.

وفى مجال النقد الأدبى، على الناقد أن يجد حلا لهذه المعضلة، معضلة التعارض بين قيم الرواية وقيم القارئ، وبخاصة أن الرواية هى شكل فنى خاص فى النهاية، ويجب أن تقرأ بهذا المنظور، وهى ـ باعتبارها فنا ـ تحوى تقنيات، ورموزاً، وطرقاً فى التشكيل يجب أن تجلى، وفى ظنى أن هذا أحد أهم أهداف الناقد. إن البحث عن تقنيات الرواية هو بحث عن الفن فيها، وهو بحث فى مجال الشعرية التى بها تحقق الرواية متعتها، وتحدث تأثيرها. إن تأثير الرواية يظهر هنا، فى استخدام تقنيات معينة، وطريقة مزجها فى العمل، أما مجال أفكار المؤلف وقيمه، فإن تأثيره محدود، وعلاقته ضعيفة بموهبته الفنية[1].

و(كوميديا العودة) تكشف عن قدرة واضحة على استخدام بعض التقنيات الشائعة بوعى ونضج، كما أنها تلجأ إلى استخدام تقنيات أخرى لم تستخدم فى تاريخ الرواية إلا قليلا، ويمارسها محمود حنفى هنا على سبيل التجريب. ولا شك أن تجلية مثل هذه التقنيات الشائعة أو النادرة سيساعد على فهم أكثر لهذا العمل، وسيجعل من اليسير وضعه فى المكان اللائق به فى تاريخ الرواية العربية.

الشخصيات الروائية:

هناك ثلاثة محاور أساسية يمكن أن يتعامل بها النقد مع موضوع الشخصية الروائية وهى:

١ ـ بنية الشخصية نفسها.

٢ ـ طبيعة تعالقاتها مع الشخصيات الأخرى.

٣ ـ علاقتها بالإيقاع الروائى.

وقد استقر فى نقد الرواية التقليدى البحث فى المحور الأول، واجتزئ من هذا المحور جانب يخص تتبع الملامح الجسدية والنفسية للشخصية، والتطرق إلى أفكار هذه الشخصية ومدى مشروعية هذه الأفكار، وطبيعة الأزمة التى تعيشها، وقد أنجزت فى هذا الجانب بحوث جيدة وعميقة، انطلقت من فكرة أن الرواية هى مرآة عاكسة للواقع، وفى ظل هذه الفكرة يصبح من المشروع للناقد أن يتتبع ـ فى بحث الشخصية ـ ملامح التماثل والاختلاف بين الواقع والرواية.

لكن للرواية زاوية نظر أخرى، لا تقبل فيها فكرة أنها مرآة عاكسة للواقع، بل فكرة أنها تخلق واقعا روائيا خاصا بها يوازى الواقع الحقيقى، ويحق للروائى هنا أن يعيد تشكيل الشخصيات، ويختار ملامحها، يخفى بعضها، ويبرز أخرى تبعا لمقتضيات الحدث.

إن مبدأ الاختيار مبدأ أساسى فى الرواية، بينما هو ليس كذلك فى الواقع، صحيح أن الشخصية الروائية تعكس فى جانب منها بعض ملامح الواقع، وهو جانب القيم والمعتقدات التى تحملها، لكن طبيعة الفعل فى الشخصية طبيعة خيالية، وإن بدت فى كثير من الأحيان أنها تشبه الواقع.

إذن، يجب الفصل فى بحث الشخصية بين الواقعى والمتخيل فيها؛ أى بين قيمها وأفعالها، ولهذا الفصل قيمة منهجية تتضح فى إفراد بحث منفصل لموضوع القيم فى أى عمل روائى، ذلك أن هذا الموضوع له تأثيره الكبير على الطريقة التى تقرأ بها الرواية، وهو كثيراً ما يحدث سوء فهم، وبخاصة إذا تعارضت قيم الرواية مع قيم القارئ.

تترتب على هذا رؤية جديدة لتعالقات الشخصية الروائية بغيرها من الشخصيات. هذه التعالقات لاتسير عشوائيا، أو صدفة مثل الواقع، بل إن الروائى ينظمها وفق منطق صارم يختلف من رواية إلى أخرى، وحتى الصدفة التى تستخدم أحيانا فى العمل الروائى، فإنها ليست مثل صدفة الواقع، إن لها منطقها الخاص بها، سواء فى مكانها داخل العمل، أو فى مدى الأثر الذى تحدثه فى بقية حوادث الرواية.

حين تتأكد هذه الرؤية يصبح لكل فعل مهما كان صغيراً دلالة ما على مستوى العمل، وتصبح لكل شخصية قيمة مهما كانت المساحة التى تتحرك فيها، وتسقط وفق هذه الرؤية فكرة الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية من ناحية النوع، لتبرز مكانها الفكرة نفسها من ناحية الكم، فالشخصية تكون رئيسية أو ثانوية لحجم وجودها فى العمل، وليس لنوعية هذا الوجود.

أما المحور الأخير فى موضوع الشخصية، فهو علاقتها بالإيقاع الروائى، وهو موضوع أظن أنه جديد فى نقد الرواية، وأقصد به أن لكل رواية إيقاعا خاصا بها، يماثل الإيقاع الموجود فى الشعر، لكن الأدوات تختلف. فإذا كان الوزن والقافية، وما اصطلح على تسميته بالمحسنات البديعية اللفظية، هى أدوات الشعر الإيقاعية، فإن الرواية تحقق إيقاعها بأدوات أخرى مثل: طريقة دخول الشخصيات إلى مسرح العمل الروائى وخروجها منه، ومدى التوازن الذى يتحقق فى ذلك، وطريقة توزيع السرد والعرض والحوار والمونولوج - إن وجد فى العمل - وتوزيع الأحداث نفسها، وأخيرا لغة الرواية بمستوياتها المختلفة ومشاكلها المعقدة. كل هذا إن تم توزيعه فى العمل بتوازن دقيق، فإنه يحقق للرواية إيقاعها، ولا أقصد بالتوازن هنا أن يتم ذلك بطريقة آلية وفقا لمبدأ التتابع الذى يستخدمه بعض الروائيين أحيانا، بل بطريقة لا تترك كثافة فى جزء وفراغا فى جزء آخر.

إذا نظرنا إلى شخصيات (كوميديا العودة) وفق هذا المنظور السابق، فإننا - بداية - نجد أن عدد هذه الشخصيات فى الرواية قليل جدا، وهم - وفقا لمساحة وجودهم داخل العمل - فاروق الخولى، الحاجة يسرية، مرسى، د. سليم بركات، زينات، معاوية، عمرو بن هشام، ويأتى بعد ذلك ابنه وابنته، ضابط الجوازات، سائق التاكسى، أخت الحاجة يسرية، الرجل المختفى فى ظلام حديقة المعمورة، المحامى. والشخصيات الخمس الأخيرة تظهر كل واحدة منها فى موقف واحد، ثم تختفى بعد ذلك، وهى هنا يمكن أن نسميها الشخصية / الفكرة، ذلك أنها تظهر فى العمل لتعبر عن فكرة ما، أو لتعكس قيمة، أو لتشبه صوت الضمير، لا يراد منها تاريخا شخصيا، ولا تكويناً ذا ملامح، بل إن اسمها نفسه لا قيمة له، هذا ما نجده فى أول مشاهد الرواية حين أراد فاروق الخولى أن يعبر عن الازدراء واللامبالاة التى يشعر بها من الناس حوله، فاختار أن يعكس ذلك من خلال حواره القصير مع ضابط الجوازات.

بقية الشخصيات الأخرى لها شأن آخر؛ ذلك أنها تحمل ملمحاً أو أكثر، وتتفاعل فى الرواية، وتظهر كثيراً لتشكل هيكل العمل بوصفه كلا.

لابد أن نربط البحث فى الشخصيات بأسلوب السرد فى الرواية، فقد اختار محمود حنفى صيغة السرد الشخصى، أو استخدام «أنا» الحاكية، وهذا من شأنه أن يقيد حركة الشخصيات الأخرى التى لا تظهر إلا فى حضرة السارد، أو على لسانه، ولم يكن هذا هو القيد الوحيد فى (كوميديا العودة)، فقد اختار السارد ـ فاروق الخولى الشخصيات الأخرى، وحدد حركتها ، وشوه تاريخها الخاص، بحيث لم تظهر هذه الشخصيات أبدا فى حالة فعل ذاتى، إلا ما ارتبط بالسارد، وأثر فيه سلبا أو إيجابا. كان فاروق الخولى هو النواة التى تتحرك حولها الشخصيات الأخرى، وتستمد منها حياتها. ولا تحدث بين هذه الشخصيات إلا علاقات واهنة نادرة، يذكرها السارد ليستكمل ملمحا من ملامح هذه الشخصيات، مثلما نجد فى علاقة معاوية بالدكتور سليم بركات، التى أراد بها أن يعبر عن طبيعة الاستغلال والحمق فى شخصية معاوية.

فى ضوء هذين القيدين: قيد السارد الشخصى، وقيد علاقاته بالشخصيات الأخرى، يصبح الحديث عن بنية الشخصيات الروائية نوعا من التجاوز، فالواقع أننا أمام شخصية واحدة مسيطرة مهيمنة، يحيط بها عدد من الشخصيات المشوهة، شخصية فاروق الخولى فى مقابل ست شخصيات أخرى لا نكاد نعرف منها إلا القليل، وإن اجتهد السارد أحيانا فى إعطاء لمحات عن تاريخها، لكنها مع ذلك تظل ذات وجود مقيد، وبعد أحادى داخل (كوميديا العودة). إن الشخصية الروائية لا تؤثر إلا من خلال فعل يظهر فى العمل، أما سرد تاريخها ـ كما فعلت (كوميديا العودة) ـ وما قامت به قبل ذلك، فإن تأثيره يكون فى تعميق الفعل الآنى، وتأكيد الملمح المقصود، لا إضافة ملمح جديد، أو بعد آخر لهذه الشخصية. مثلا، حين تحدث فاروق الخولى عن التاريخ الشخصى لمعاوية، فإنه لم يختر من هذا التاريخ إلا ما يؤكد به صفة الاستغلال والحمق فى شخصيته. يقول عنه:

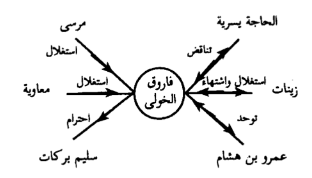
> معاوية ياحضرات الأفاضل زميل دراسة قديم، وصديق لبعض الوقت من حين إلى حين، يصر على صداقتى كلما احتاج إلى شخص يوبخه، ويزهو أمامه بنجاحه وتفوقه، نشأ يتيم الأب فى بيئة شديدة الفقر، فعلمه الفقر ـ أو استعداده الفطرى، إذ يفشل الفقر أحيانا فى تلك المهمة التعليمية ـ أن يضخم عواطف الود والإعزاز تجاه كل من يرجى منه نفع أو فائدة، تزاملنا فى المدرسة الثانوية، ثم انتقلنا إلى الجامعة معا...
>
> (ص ٧٠).

وفى المقابل، فإنه حين يتحدث عن د. سليم بركات، فلا يذكر عنه إلا كل ما هو مضىء، نتيجة الاحترام الذى يكنّه لهذه الشخصية، يقول:

> وساعتها بشرتنى نفسى أنى وقعت على رجل، درجة علمية فى الهندسة من جامعة القاهرة، ودكتوراه فى التخطيط العلمى من الولايات المتحدة الأمريكية، وجولات علمية حول نصف العالم تقريبا، ثم نشاط علمى محدود متعثر فى مصر، بعده قرر الهجرة إلى الولايات المتحدة، حيث أصبح بعد واحد وعشرين عاما عميداً لمعهد التخطيط الإقليمى بجامعة «أيوا» ومستشاراً لعديد من مشروعات التنمية الخاصة بدول العالم الثالث (ص ٢٨).

قارن هنا فى الفقرتين بين نبرة الزهو والفخر المغلف بجمل تبدو فى ظاهرها محايدة والأحكام القاسية التى يصدرها على معاوية من خلال هذا السرد لتاريخ علاقتهما معاً. وهذا الأمر نفسه فى حديثه عن تاريخ الشخصيات الأخرى: الحاجة يسرية ومرسى وزينات، أما عمرو بن هشام فله شأن آخر. هنا، تبدو سلطة المؤلف أو السارد المطلقة على العمل، فتبعاً لمبدأ الاختيار ـ أحد المبادئ الأصيلة فى العمل الروائى ـ فإن للسارد الحق فى تشويه شخصياته، وإعادة تكوينها وفقاً لمقتضى العمل.

وإذا أردنا تصوراً بنيويا لشخصيات الرواية وطبيعة تعالقاتها، فإن الرسم التالى ربما يكشف عن المقصود:



وكما يظهر فى الرسم فإن فاروق الخولى هو الذى تتجمع لديه كل الخيوط. أما الشخصيات الأخرى فحواش عليه، جاءت لتمثل موقفا أو قيمة معينة فى حياته، ثم ترحل بعيداً ، هنا يعرض لها السارد من زاوية هذا الموقف أو القيمة تاركاً كل ما عدا ذلك. ولذلك، فإن إطلاق كلمة شخصية روائية عليها يعد تجاوزاً، والأقرب أن نقول إنها شرائح شخصيات، على الرغم من محاولات السارد إضفاء البعد الإنسانى عليها. مثلا حين يظهر مرسى فى نهاية الفصل، فإنه يرتبط دوماً بموضوع المطبعة التى ينوى أن يشارك فيها فاروق، منذ اللحظة الأولى لظهوره فى الرواية، والسارد لا يترك لفطنة القارئ فرصة اكتشاف هذه الشخصية من فعلها، يقول:

خمسة وثلاثون عاما، يالها من سنوات وياله من عمر، صحيح، لكنى لم أره عبر هذه السنوات كلها أكثر من عشر مرات، فأى طير ميمون ألقاه؟ طويل مفرود القامة متخشب الأطراف، من زمن موغل فى القدم وأنا أراه على نفس الهيئة، طير منتفش الريش على وجهه قناع كبر أبوى كاذب، ومهابة يصر على اصطناعها، فتكشفه، وتكشف كذبه، ومركبات نقصه الدفينة(ص ٤٧).

كأن السارد لا يريد منا أن نكون محايدين فى معركته مع العالم، كأنه يطلب منا أن نرى الكون بعينيه هو، حين تكون مثل هذه الفقرة السابقة هى ما يعرفنا بالشخصية الجديدة الوافدة حالاً على جو الرواية، فإننا سنتعامل معها بحذر أو سنكون أقرب إلى الشك فى كل ما تفعل. فهل أراد السارد أن يضع أقدامنا فى حذائه لنعرف موقفه. إن التقنية الأكثر شيوعاً فى هذا الموقف هى أن يدع السارد شخصيته تفعل، يدعها تكشف نفسها، لكن هناك نوعاً من الروايات مثل (كوميديا العودة) يكون الحكم الاستهلالى فيها على الشخصيات الجديدة مؤثراً فى تشكيل الرواية، وكاشفاً لطريقة السارد فى النظر إلى الأشياء، وموجها أزمته إلى مسارب محددة.

فى الفصل الثالث من الرواية، يعود مرسى مرة أخرى إلى الظهور ثلاث مرات، ثم مرة رابعة فى الفصل الرابع، ومرة أخرى فى آخر الرواية. وفى كل هذه المرات فالحديث الوحيد بين الاثنين هو المطبعة، والطرق التى لجأ إليها مرسى لإقناع فاروق بمشاركته.

الأمر نفسه يحدث مع معاوية سواء فى بداية ظهوره فى الرواية مسبوقاً بحكم قاس للسارد عليه، أو فى مواضع ظهوره الأخرى، التى يؤكد بها السارد من خلال أفعال معاوية صدق الحكم الاستهلالى عليه.

فالدكتور سليم بركات يظهر مرة فى الفصل الأول، ثم يحتل حيزاً كبيراً متصلاً من الفصل الثانى ليختفى بعد ذلك. فى أثناء ذلك فإن السارد يتركه ليعبر عن نفسه، وحين يختلف معه فى الرأى أو الفعل فإنه يحاول تبرير ما يفعل، وحين يعجز عن التبرير فإنه لا يقسو فى الحكم عليه قسوته على الشخصيات الأخرى. مثلاً، عندما اكتشف فاروق الخولى أخطاء الأرقام الواردة فى المجلد الذى يشرف على طباعته واكتشف تضارب هذه الأرقام مع غيرها، ذهب إلى مديره وهو د. سليم لينبهه إلى ذلك وليسأله المشورة، دار بينهما حوار طويل انتهى بإصرار د. سليم على طباعة المجلد بالأخطاء الواردة فيه، وقيام فاروق الخولى من مجلسه ليسأله د. سليم:

إلى أين ..؟ أجبت بانكسار - أستأنف العمل يادكتور، علينا التزام حسبما ذكرت وذكرتنى، -

لكنك غير مقتنع..؟ ـ لا يهم. فضحك، وعاد بمقعده إلى الأمام، وعادت إليه بشاشته التى أحببتها، قال يا سيد فاروق، أنت رجل طيب ومقتنع، وقلت ورب الكعبة لن أقتنع لعبة يلعبها كل البشر، تلك مصيبتى منذ أول صياغتى(ص ٦٦).

وعلى الرغم من عدم اقتناعه فإنه نفذ ما أراد د. سليم ولم يقس عليه، ظل يحبه ويحترمه على الرغم من أن عمل د. سليم ينطوى على حالة من الغش، هذه القيمة التى ظل فاروق الخولى رافضاً لها طوال الرواية ضمن قيم أخرى رديئة.

زينات أيضاً تم تعرفها أولاً عن طريق استخدام السارد لاستراتيجية التناص حين يراها على محطة الأتوبيس للمرة الأولى، يسترجع جزءاً من علاقته بها فى الرواية الأولى (المهاجر) ويورده فى (كوميديا العودة)، هل كان هذا الجزء مونولوجا داخلياً، أو محاولة للتعريف بها، هذا ما سيتضح أكثر عند الحديث عن تقنية السرد فى الرواية، لكننا نلحظ فى هذا الجزء أنه يدينها، ويصدر عليها حكماً استهلالياً سيتفق مع تطورات علاقته بها:

إلا أن لحظات توهجها كانت متعددة، خاصة حين تخلو حياتها من غيرى من الرجال (ص ٩٩)

ويتنبأ لها بمصير محتوم نجده قد تحقق فعلاً فى (كوميديا العودة):

أنت يا زينات تجربة محكوم عليها بالفشل مقدما، سوف تدورين حول نفسك متنقلة من ساعد إلى ساعد، وفى النهاية ـ ولأنك حريصة أكثر مما يجب ـ لن يبقى منك سوى معلمة كئيبة وزوجة قنوط، وفى الغالب لن يتزوجك غير جلف (ص ٩٩).

لا تكاد زينات تفلت من هذا الحكم القاسى عليها، فهى أرادت أن تكون عشيقة له برغم أنها زوجة وأم، لكنه قاومها وهو يشتهيها، وحين يئست منه أسلمت نفسها لغيره من الرجال، وحققت ما تنبأ به، ولما واجهها بذلك، قالت له بتبجح: «هل عندك شهود»، كأنها بهذه الجملة تعترف بما تفعل.

لم تظهر زينات إلا بدءاً من ص ٩٩؛ أى بعد منتصف الرواية فى فصلها الثالث، لكن تأثيرها على مجريات الأحداث كان كبيراً، لقد كانت أحد الأسباب المهمة فى تعجيل الصراع بين فاروق وزوجه الحاجة يسرية ووصوله إلى نهايته المحتومة.

الحاجة يسرية هى الشخصية الثانية تبعاً لحجم وجودها فى الرواية، ظهرت فى الصفحات الأولى، واستمرت فى الرواية حتى آخرها، سبق ظهورها أيضاً هذا الحكم الاستهلالى مثلما فعل السارد مع بقية الشخصيات:

فاروق الخولى زوج امرأة نكود معقدة تكره الرجال وتبتزهم، من خلال تراث متوارث، وأما عن جدة. أخلصت له بكيانها، وجمدت دونه عقلها، لا المنطق ولا العفاريت الزرق بقادرين على إقناع الست يسرية ـ بالتسمية ـ بأن الوجود يحتمل رجلاً طيباً واحداً (ص ١٣).

لم يكن هذا هو الحكم الوحيد عليها، بل إن صفحات الرواية امتلأت بأحكام أخرى قاسية لا مبرر لها على هذه المرأة، يقول السارد فى إحداها:

المرض الذى أصاب الحاجة يسرية فى مبتدأ صباها اسمه الجهل.. لكنه يعقد الأمور تعقيداً يتعذر معه الأمل تماماً فى شفاء تلك السيدة المسكينة، حين يضيف إلى مرضها بالجهل سمة متوارثة فى بعض البشر منذ الخليقة، كانت السبب المباشر الجوهرى لكل الكوارث التى صنعها الإنسان لنفسه وبنفسه، صغرت تلك الكوارث أم كبرت، من قتل فرد على يد غيره، إلى قتل الناس بعضهم البعض فى الحروب الكبرى التى تندلع لتشمل أرجاء المعمورة، تلك السمة التى يضيفها السيد المؤلف إلى شخص الحاجة يسرية المبتلى هى الغباء (ص ٨٧ ـ ٨٨).

حين تنحى أحكام السارد القاسية على الحاجة يسرية، وتتأمل أفعالها بمعزل عن تدخلاته الحادة، فإنك تمنح هذه الشخصية قدراً من التفهم، والتبرير أحياناً لما تفعل، ولا تكون فى هذه الحالة مستعداً أن تشارك السارد رؤيته لها، امرأة مصرية ترى مثلها كثيراً حولك، تحملت عبء تربية الولدين، حتى وصلا إلى الجامعة، تبتز زوجها لكن ما تأخذه منه لا تنفقه على نفسها، بل تدخره لأولادها باعتراف السارد نفسه.هناك هوة ثقافية وفكرية واضحة بين الشخصيتين، وهى سبب كل شقاق وتناقض بينهما. ولا يستطيع القارئ أن يمنع نفسه من التساؤل ـ وهو يرى المعارك اليومية التى تدور بين الشخصيتين ـ لماذا لا يطلقها ويستريح؟

عمرو بن هشام شخصية لها خصوصية، فكينونتها التاريخية تجعلها غير فاعلة على مستوى الأحداث. لذلك، لا يمكن الحديث هنا عن بنيتها أو تعالقاتها، ومكان الحديث عنها فى موضع آخر. أما السارد فقد أحضرها لغرض روائى ما.

يقود تأمل شخصيات (كوميديا العودة) وطبيعة أفعالها فى الرواية إلى نتيجة مؤداها أن هذه الرواية لا تستمد قيمتها من شخصياتها الروائية، فهى شخصيات فقيرة ضحلة لا عمق فيها، ولا قيمة لما تفعله، ولولا السارد ـ الذى يعطى للرواية قيمتها بأزمته وأحكامه ـ لما كان للرواية أثر من ناحية الشخصيات، لقد ساعد أيضاً على تسطيح شخصيات الرواية أن السارد تعمد تشويهها، وتقديمها مماثلة لبعد نفسى واحد فى كل منها، لذلك لا يبقى فى الذهن من شخصيات الرواية بعد الانتهاء منها إلا السارد فاروق الخولى نفسه، والحاجة يسرية هذه المرأة المظلومة ـ وأما شرائح الشخصيات الأخرى فإن ما يعلق فى الذهن منها مواقف وقيم رديئة استطاع السارد تثبيتها فى الرواية بنجاح.

الوظائف:

أحد المعايير الأساسية فى النقد للتمييز بين الروايات هو كثافة الأحداث بها وطبيعة هذه الأحداث، هناك روايات مثل الروايات التاريخية والبوليسية والحكايات الشعبية والخرافات تتميز بكثافة عالية فى أحداثها، حتى ليكاد القارئ أن يقرأ فى كل جملة حدثاً جديداً، وفى المقابل فإن هناك روايات مثل الروايات السيكولوجية تقل أحداثها وتتفتت لتصبح كأنها جزر معزولة فى فضاء الرواية.

كذلك، فإن كيفية توزيع الأحداث فى كلا النوعين لا يتم عشوائياً ، بل يمكن استخلاص نظام ما للأحداث فى كل رواية على حدة، وإذا كان الحدث لا يتم إلا فى زمن، فإن توزيع الزمن الروائى أو طريقة بنائه هى أيضا من الأشياء المهمة التى يجب أن تلفت نظر الناقد. وللحديث عن بنية الزمن موضع آخر.

فرق النقد اللسانى الحديث أيضاً بين أنواع مختلفة من الوظائف حسب قدرتها على التأثير على الأحداث، وطبيعة الدور الذى تقوم به داخل الرواية، ولاحظ أن هناك وظائف رئيسية أو مفصلية أو نوى تكون الرواية عندها فى مفترق طرق، فطبيعة رد الفعل المترتب عليها يحدد مسار الرواية بعد ذلك، ويؤثر على علاقات الأشخاص بها. وهناك أيضاً وظائف تكون بمثابة توسعات للوظيفة الرئيسية، لاتكون مؤثرة مثل الأولى، لكن لايمكن الاستغناء عنها فهى التى تعطى للرواية جوها، وتساعد على تأكيد محاكاتها للواقع وأطلقوا على هذه الوظائف اسم: وظائف ثانوية أو قرائن(٢). من المنظور السابق سيتم التعامل مع وظائف (كوميديا العودة)، تاركين الحديث عن طريقة تشكيل هذه الوظائف إلى مكان تالٍ فى أثناء الحديث عن الزمن.

و(كوميديا العودة) رواية من الحجم المتوسط، فعدد صفحاتها يبلغ ١٩٢ من الحجم الصغير لكنها مع ذلك لاتحتوى إلا على ثلاث نوى أو وظائف مفصلية مترابطة فيما بينها، أما الوظائف الأخرى فهى إما قرائن أو وظائف ثانوية.

هذه النوى الثلاث تتراجع فى الرواية إلى مابعد منتصفها، تحديداً عند التقاء السارد بزينات وتكون كالتالى:

النواة الأولى:

ـ يسير المؤلف فى الطرقات بعد مشادة مع مرسى.

ـ يقترب من محطة أتوبيس، فيرى زينات واقفة.

وزينات عشيقته القديمة، تفرقت بينهما السبل، إلى أن وجدها مصادفة على محطة الأتوبيس، هنا يقف السارد فى

مفترق طرق، فهو إما أن يتجاهلها ليمضى فى أحلامه أو أوهامه، وإما أن يكلمها، وقد قرر ذلك، فنادى: زينات.

النواة الثانية:

- تراه، وترد عليه مجاملة.

- تعرف أنه كان فى السعودية.

كان يمكن أن تتجاهل ذلك، فهى امرأة متزوجة ولها أولاد، لكنها تقرر أن تحادثه وتعيد علاقتها به التى تستمر فترة على منوال غريب بينهما.

النواة الثالثة:

- فاروق الخولى رجل متزوج وله أيضاً أولاد.

- زينات تتصل به كثيراً فى منزله.

- زوجته تشك فى أمر العلاقة بين فاروق وزينات.

شك الزوجة يجعلها تأخذ موقفاً من ثلاثة، إما أن تهمل ذلك استمراراً لمسلسل إهمالها لزوجها، أو أن تتقصى كى تعيد علاقتها بزوجها إلى صورتها الطبيعية، أو أن تحيل البيت إلى جحيم، وقد اختارت الحاجة يسرية الموقف الأخير الذى كان سبباً مباشراً فى تعجيل الصراع مع زوجها ووصوله إلى القتل فى نهاية الرواية.

فضلا عن ذلك، تمتلئ الرواية بالوظائف الثانوية والقرائن التى يشكل وجودها هيكل الرواية، وتكتسب قيمتها فى أن الحكى الروائى لايستمر إلا بها، لكن كل وظيفة ثانوية أو قرينة لاتكون مهمة فى نفسها، ولايقف السرد عند أى منها فى مفترق طرق. مثلاً يحتوى الفصل الأول على إحدى عشرة وظيفة ثانوية وعدد كبير آخر من القرائن، بينما يخلو تماماً من أية نواة، ويكون سير الحكى فى الفصل الأول كما يلى:

١ـ عودته من السعودية.

٢ـ ركوبه السيارة متجهاً إلى بيته فى الإسكندرية.

٣ـ دخوله البيت وطريقة استقبال أهله له.

٤ـ طلبه أن يأكل جمبرى، وعدم تلبية هذا الطلب.

٥ـ طلبه أن ينام مع زوجه، وترفض أيضاً هذا الطلب.

٦ـ سؤال زوجه عن النقود.

٧ ـ إيداع النقود فى حساب زوجه.

٨ ـ نهره ابنه عن سماع الغناء الحديث.

٩ـ ذهابه مع أسرته إلى المعمورة.

١٠ـ انتظاره نتيجة ابنه.

١١ـ قدوم مرسى إليه ليعرض موضوع المطبعة عليه.

بعض هذه الوظائف الثانوية كان يصلح أن يكون نواة مثل قرار عودته إلى بيته وقد كان فى إمكانه ألا يعود، أو إيداعه نقوده فى حساب زوجه، وبإمكانه أيضاً أن يرفض ذلك. لكن السارد يحيط هاتين الوظيفتين بجو نفسى، واستبطان لذاته ولعلاقته بالعالم الصغير من حوله، يجعل قرار العودة أو إيداع النقود كأنه قدر محتوم لافكاك منه. وهنا تنتفى طبيعة الاختيار التى تكون أصيلة فى النواة.

كذلك هناك وظائف ثانوية أخرى تشبه النواة فى تركيبها، فى كونها تحتمل أكثر من خيار مثل أن يطلب من زوجه أكل الجمبرى فتجيبه إلى ذلك وتجيبه أيضاً فى طلبه أن ينام معها، لكن الموقف لن يختلف كثيراً فى حالة الإجابة لو رفضت الطلبين، لن يتغير شئ فى علاقته بها إن هى أجابت فموقفه منها راسخ ورفضه لها مكين، ولايرجع ذلك إلى أفعالها بقدر مايرجع إلى إحساسه أنها دونه فى كل شئ.

لاتكاد تختلف بقية فصول الرواية كثيراً عما عرضنا له فى الفصل الأول، فالوظائف الثانوية متناثرة، والقرائن أيضاً، وتأخذ الرواية خطها الدرامى المتصاعد بفضل النوى الثلاث السابقة، وهنا يطرأ سؤال ضرورى: هل يمكن أن تشكل مثل هذه الأشياء الصغيرة عملاً روائياً؟ أو لنطرح السؤال فى صيغة أخرى: هل هناك قيمة يمكن أن نستخلصها من الوظائف الثانوية للرواية؟ ونقول إن الوظيفة الثانوية لاتكتسب قيمتها من نفسها بقدر ما تكتسب هذه القيمة من السياق

الذى ترد فيه. والسياق هنا ليس السياق اللغوى فى معناه الضيق، بل سياق الحكى، ماذا يحيط بهذه الوظيفة الثانوية؟ هذا هو محك القيمة لها. ونجد فى (كوميديا العودة) أنها حشدت قدراً كبيراً من التعليقات والمونولوجات الداخلية والاستبطان الذاتى بكل وظائفها الثانوية، إلى درجة جعلت هذه الوظائف الثانوية تتوارى، لتكتسب الرواية قيمتها من تعليقات السارد وحواراته الداخلية وقدرته على استبطان ذاته، وليتحدد دور هذه الوظائف الثانوية فى أنها وسيلة لاستمرار الحكى فى الرواية.

بنية الزمن الروائى:

يسير الزمن فى رواية (كوميديا العودة) فى بعض أجزائه فى شكل دائرى، وفى أجزاء أخرى متعرجاً، ولايسير خطياً إلا فى أجزاء الرواية الأخيرة، وتستغرق حوادث الرواية أقل من ثلاثة أعوام بدأت بسفر فاروق الخولى إلى مكة المكرمة، وهى أبعد نقطة زمنية فى الرواية وانتهت بمقتله. ظل فى مكة سنتين، وفى الإسكندرية بضعة أشهر، تقريباً تسعة أشهر، بدءاً من فصل الصيف إلى بدايات فصل الربيع.

لاتتوزع حوادث الرواية بالتساوى على المدة الزمنية كلها، فسنتا مكة المكرمة لاتستغرقان إلا فصلاً واحداً، بينما تستأثر الفصول الباقية بالتسعة أشهر، كذلك فإن المؤلف اختار من حوادث السنتين بضعة مواقف تحدث فى أيام محددة: لقاؤه بالدكتور سليم بركات، العمرة التى قام بها، لقاؤه بمعاوية، بعض مشاكل العمل، حَجّه، وأما التسعة أشهر فقد أفلح السارد نتيجة تركيزه على الأحداث فيها، وتمدد هذه الأحداث، أن ينقل للقارئ صورة عن إيقاع حياته، لانجد لها نظيراً فى السنتين الأوليين. هذا هو الهيكل الأساسى للمتن الحكائى فى الرواية، فهل سار المبنى الحكائى فى خط موازٍ للمتن الحكائى أم أن السارد اختار له بناء آخر؟

لقد بدأت الرواية بلحظة عودة فاروق الخولى من السعودية لتستغرق صفحات الفصل الأولى فى أيام مابعد العودة. وليست هناك إشارات نصية تحدد عدد هذه الأيام، غير أننا نظن أنها أقل بكثير من شهر. وفى نهاية الفصل الأول ينقلنا السارد عن طريق استخدام تقنية الإرجاع الزمنى إلى حوادث السنتين السابقتين فى مكة، ليكون الفصل الثانى كله مكرساً لذلك، ثم يعود بنا فى الفصل الثالث إلى زمن مابعد العودة، لتستغرق حوادث الفصل الثالث تبعاً لبعض الإشارات النصية أكثر من شهر، ولتقف عند نهايات فصل الصيف. أما الفصل الرابع فقد امتد زمنياً إلى فصل الربيع بتحديد السارد نفسه وإشارته إلى ذلك، وليستغرق بيان المؤلف بعد ذلك عدداً غير محدد من الأيام ينتهى بمقتل فاروق الخولى على يد الحاجة يسرية.

إذن، سار الزمن فى منتصف الرواية الأول على شكل دائرة، ثم استمر بعد ذلك خطياً فى بقية الرواية، وهو قريب من الأسلوب الذى استخدمه بهاء طاهر فى (الحب فى المنفى). وعلى هذا نقول، إن المتن الحكائى والمبنى الحكائى لم يلتقيا إلا بعد منتصف الرواية، أما قبل ذلك فإن لكل منهما بناءه الخاص. أما على مستوى الفصول، فإن الزمن لايسير فى شكل خطى فى أى منها، تحدث فيه تعرجات كثيرة. وتتكثف هذه التعرجات لتشكل وحدات كثيرة منتشرة داخل كل فصل، تطغى فى أغلب الأحيان على خطية الزمن فيه، يرجع السبب فى ذلك إلى أربع تقنيات استخدمها السارد بوفرة: المونولوج الداخلى المتشابك مع التعليق وطريقة دخول الشخصيات الجديدة إلى الرواية المتشابكة أيضاً مع التعليق، وأخيراً تدخلات المؤلف نفسه فى العمل.

المونولوج الداخلى المتشابك مع التعليق كان أكثر هذه التقنيات استخداماً، وقد ظهر فى شكلين: الأول رد فعل على حدث آنى لايكون مصحوباً بالخروج من زمن اللحظة نفسها، مثل:

> وتتالت إجابات أخرى لم أسمعها من البنت وخالتها: أصل يا بابا، الحقيقة يا أبيه... لكنى كنت ابتعدت أكثر فأكثر فأكثر، وقلت لهم جميعاً: اخرسوا يا أولاد اللصوص وقطاع الطرق، ياسلالة سخرة بناء الأهرامات وحفر قناة السويس، يامفطومين على أكاذيب عبد الناصر، وخريجى مدرسة السادات للغش والنفاق وقبول أى شئ وكل شئ... (ص١٦).

ولم تتجاوز ثورته حدود باطنه وخياله المعذب كما ينص هو على ذلك، لكن هذه الثورة تظل فى زمن اللحظة، لايعود المؤلف إلى أحداث ماضية سواء أكانت أحداثا شخصية أم عامة، على عكس الشكل الثانى الذى يخرج فيه السارد من زمن اللحظة إلى أزمنة بعيدة قد تمتد إلى زمن النبى عليه الصلاة والسلام:

قال: مد بصرك، فأرسلت بصرى فرأيت عجباً. رأيت النبى بالقرب من الكعبة يتحلقه جمع من قريش، وهو منشغل بهم وبإقناعهم، وعمرو بن هشام إلى جواره يهزأ ويسخر، بينما أبى سفيان بن حرب يجاهر فى حسم: والله لانعطيك إياها إلا أن تنالها منا قسراً، فيصيح عمرو: بل دونها مصرعى... (ص٦٧).

المشهد طويل والسارد ليس موجوداً فيه، لكنه جاء نتيجة استحضار السارد له، فهو لحظة انسحاب من الحاضر إلى زمن بعيد.

أما طريقة دخول الشخصيات إلى الرواية فقد تحدثنا عنها قبل ذلك، وأشرنا إلى أن السارد يصدر حكماً استهلالياً على هذه الشخصية، ويستعيد جزءاً من تاريخها الشخصى مصحوباً بتعليق، ويكون هذا التاريخ بمثابة إرجاع زمنى يتجاوز لحظة السرد.

أما تدخلات المؤلف فقد جاءت فى أغلبها استباقاً زمنياً يحاول من خلالها التنبؤ بما سيحدث للسارد من أحداث يقول:

قلت يامؤلفى: ماشأن كل ماتقدم بالحرب التى أعلنتها بينى وبين زوجتى؟ قال: بل ماشأنك أنت؟ ألم أنهك عن التدخل فيما لاقبل لك به؟ تعال نواصل ما انقطع، فزينات تدبر لك أمراً، ومرسى لاينوى الكف عن مطاردتك بعد، ومعاوية فى مكمنه هناك يشحذ أسلحة الخسة لاستخدامها ضدك فى الوقت المناسب

(ص١٣٩).

وسنرى ونحن نستمر فى قراءة الرواية أن ما رسمه المؤلف للسارد قد تحقق. لم يستطع السارد فكاكاً من مصيره المحتوم.

لم تكن هذه التقنيات وفيرة فى عددها فقط، بل كانت ذات مساحات كبيرة فى عرضها داخل الرواية زاحمت فيه الأحداث نفسها.

تبقى نقطة أخيرة فى موضوع الزمن تتعلق بالكيفية التى يتسارع بها الزمن أو يتباطأ داخل العمل الروائى، فقد يكثف السارد جملة من الأحداث ذات زمن ممتد، لتقرأ فى بضعة أسطر، ويسمى هذا النوع من السرد تلخيصاً؛ أى أن زمن القراءة فيه أصغر من زمن الحدث، وعلى النقيض يمكن للسارد أن يتوقف أمام حدث بالتحليل والاستبطان، أو يتوقف أمام شخص أو مكان بالوصف، ويسمى عندئذ «وقفة»، ويكون هنا زمن القراءة أكبر من زمن الحدث، وأخيراً قد يتعادل الاثنان: زمن القراءة وزمن الحدث ولايكون هذا إلا فى المشاهد الحوارية، ويطلق على هذا النوع مشهداً.

وتكثر فى (كوميديا العودة) المشاهد الحوارية، وهى سمة فى مؤلف العمل، نجدها عنده أيضاً فى (يوم تستشرى الأساطير) التى تكاد تصنف ضمن نوع «المسرواية» الذى ابتدعه توفيق الحكيم. كما تكثر فيها أيضاً الوقفات، على حين تقل التلخيصات جداً، ولاتظهر إلا مع كل شخصية جديدة، بحيث يعد التلخيص إرجاعاً زمنياً. أما على مستوى الأحداث نفسها، فإن التلخيصات القليلة جداً فيها لاتؤدى دوراً مهماً، ولايكون لها بالتالى تأثير ملحوظ على الأحداث. فما يلخصه السارد غالباً يحدث مثله فى الرواية، مثلما نجد فى تلخيصات الفصل الرابع.

التعليق:

يقول وين بوث فى كتابه المهم (بلاغة الفن القصصى): إن التعليق يقلل من قيمة الأصالة فى العمل الأدبى، وكل شخص يعرف ذلك، وليس هناك أدنى شك فيه[٣].

لايعنى هذا إغلاق الباب أمام هذه التقنية المهمة فى العمل الروائى، فالواقع أنه قلما تخلو رواية من التعليق، وبوث

يدرك ذلك حين يقول تعليقاً على رواية (ترسترام شاندى) للورانس ستيرن:

من الواضح أنه سيكون من غير المعقول أن نتكلم عن التخلص من التعليق فى ترسانة الرواية، بينما هو يدير المعركة؛ لأن المعركة لاتظهر إلا فى التعليق، إن السرد أصبح هو العرض، فكل تعليق هو حدث(٤).

ومثل (ترسترام شاندى)، فإن معركة (كوميديا العودة) الأساسية لاتظهر إلا فى التعليق. إن شخصيات الرواية محدودة كماً ونوعاً، ووظائفها سطحية لاتأثير فيها، وبنية الزمن لاتكتسب قيمتها من نفسها بقدر ماتكتسبها من تعالقاتها الأخرى. وهنا، يبرز التعليق ليكون التقنية الرئيسية المؤثرة فى الرواية.

لكن التعليق موضوع معقد، فمن حيث هو تقنية، لايمكن إفرادها، مثل المونولوج أو الحوار مثلاً، فهو يتشابك عضوياً مع الأحداث والأشخاص وحتى الحوارات والمونولوجات بحيث يكون فصله عن هذه التقنيات نوعاً من الفصل النظرى.

إن خطورة التعليق تكمن فى قدرته على التأثير على وجهة نظرنا عن الأحداث التى تقوم بها الشخصيات، إذ إنها تحول عدم الإدراك إلى دلالات مباشرة عن المعنى وأهمية الحوادث ذاتها(٥)، وهو من هذه الزاوية يكون مزعجاً خاصة إذا لم يكن هناك حياد فى التعليق على أفعال الشخصيات. إن الفنان، كما يقول تشيكوف،

يجب ألا يكون قاضى شخوصه، أو محادثاتهم، ولكنه يجب أن يكون شاهداً غير متحيز..... يجب أن أدع للمحلفين - أى القراء - مهمة تقدير قيمة ما أنقله لهم، يجب على أن أكون موهوباً فقط؛ أى أكون قادرا على تنوير الشخوص والتحدث بلغتهم(٦).

لكن مثل هذا الحياد الذى يطلبه تشيكوف هو حياد نظرى، فالمؤلف لايستطيع أن يكون محايداً، إنه يستطيع فقط أن يخفى موقفه لنبحث عنه داخل الرواية، فى المقابل فإن هناك روائيين يملأون رواياتهم بتعليقاتهم، حتى إن الرواية تتحول على أيديهم إلى معرض آراء فى السياسة والاجتماع وقضايا الكون الكبرى غافلين عن أهمية لذة الكشف التى من أجلها تقرأ الرواية.

فى (كوميديا العودة) يأخذ التعليق أشكالاً مختلفة، فالسارد يعلق على نفسه وعلى مؤلفه وعلى الأحداث والأشخاص، وعلى البيئة من حوله، وعلى المجتمع.

سنعرض، هنا، نماذج مختلفة من تعليقات الرواية محاولين تتبع الخيط العام الذى يربط بينها والقيم التى تتحرك فيها:

استخدمت الرواية تقنية السرد بصيغة المتكلم، هذا يعنى أن حديث السارد عن نفسه يأتى فى المقدمة، يعنى أيضاً أنه يريد من القارئ أن يرى العالم بعينيه، والمشكلة الرئيسية فى هذه التقنية هى مشكلة السارد نفسه ودرجة الثقة التى يمنحها القارئ له .. هل يكذب؟ أم يقول الحقيقة؟ هل يصدر دائماً أحكاماً أخلاقية على الأحداث أم يكتفى بدور حيادى؟ هل يكون واعياً لذاته أم يستمد هذا الوعى من انعكاس أفعاله على الآخرين؟ كيف يشكل صورته فى العمل؟ وهل يمكن أن نصدق هذه الصورة(٧). كثير من الساردين لايكتفى بعرض الأحداث، بل يتدخل بالتعليق عليها وعلى الأشخاص، وقد يتمدد هذا التعليق ليحتل مساحة موازية لمساحة الأحداث وربما أكبر منها، مثلما نجد فى (كوميديا العودة).

وأهم من يعلق عليهم السارد فى الرواية هو نفسه، وهو من خلال تعليقاته الكثيرة خاصة فى نصفها الأول يشكل صورة لنفسه. سنجتزئ، هنا، بضعة جمل من تعليقاته على نفسه، ثم نعرض لجملة الصفات التى تشكل صورة السارد.

- أنا الرجل المهذب الرقيق ضحية نفسه.

(ص١٨).

ـ وزكّاه فى هذا كله ماعرف عنه ـ بالرغم من عثرات حياته ـ من دقة وإخلاص فى العمل.

(ص٢٥).

ـ لماذا يامؤلفى اللئيم، ألأنك رسمتنى فى روايتك الأولى سليم الطوية، مثالى النزعة، متسامحاً حتى قبول الموت بلا مقاومة؟

(ص٣٢).

أما صورته فتتكون من الصفات التالية:

ـ مهذب (ص١٨). ـ مخلص (ص٢٥). ـ يضيق صدره بالمعارك (ص ٣٢).
ـ رقيق (ص ١٨). ـ سليم الطوية (ص ٣٢). ـ خجول (ص ٤٦).
ـ ضحية نفسه (ص١٨). ـ مثالى النزعة (ص٣٢). ـ ذو كبرياء (ص ٤٦).
ـ فاشل (ص ٢٠). ـ متسامح (ص ٣٢). ـ يمقت العادة المكررة والتقليد المتبع (ص ٥٨).
ـ قليل الشطارة (ص ٢٤). ـ فقير، حمار (ص٣٧).
ـ دقيق فى عمله (ص ٢٥). ـ صريح (ص٣٧). ـ حساس فى التقاط خفايا النفس (ص ٦١).

إن القارئ حين يختبر هذه الصورة بصفاتها المتعددة على أفعال السارد يجد أنها تصدق فى كثير من الأحيان، حتى الصفات التى لا يجد القارئ أفعالاً تؤكدها فى الرواية، فإنه مستعد أن يصدقها، أو قد يتقبل أفعالاً تناقض صفات أخرى اعتماداً على الثقة التى منحها له. مثلا، علاقته بزينات وهو رجل متزوج قد تناقض صفة الاستقامة التى وصف نفسه بها، لكن طبيعة هذه العلاقة وأسباب نشوئها والكيفية التى تطورت بها، يجعل القارئ أكثر تفهما لها، واستعداداً لقبولها اعتماداً على تطورات أزمة السارد مع زوجه الحاجة يسرية. وهو فى هذه الحالة يمكن أن يعطى لصفة الاستقامة معنى آخر.

هناك شئ آخر فى جملة هذه الصفات، إنها تشكل مجتمعة ما يسميه علم النفس الشخصية الانطوائية. لقد اختار السارد ـ دون تعمد ـ صفات نفسية تناسب انسحابه من العالم، وانعزاله داخل بوتقة نفسية. وكما قلنا سابقا، فإن هناك تناغماً بين تعليقه على نفسه، وأفعاله فى الرواية؛ لذلك نراه قليل الأصدقاء، يضخم الأفعال الصغيرة ويعطيها أبعاداً قد لا تكون فيها، أكثر عرضة لتأثيرات الحزن والاكتئاب، كل هذا ظاهر فى أفعاله أو فى ردود أفعاله على الآخرين، وهو يستكمل بالفعل أو رد الفعل صورة الشخصية الانطوائية التى رسمها لنفسه.

إذا كانت الصفات السابقة هى الصفات التى نص عليها السارد نفسه، فإن هناك صفة لم يذكرها، لكن كان لها تأثير حاسم على عالم القيم فى الرواية، هذه الصفة هى صراحته. إن تأثيرها على علاقات السارد ببقية شخصيات الرواية واضح، سواء فى مصارحته لزوجه بأن حَجّها كان ينم عن دوافع وثنية فى جوهرها، أو مواجهته مرسى أو معاوية، أو حديثة الصريح مع د. سليم بركات، أو كشفه لزينات عن نفسها وعن طبيعة ما تفعل، لكن الجانب الأكثر أهمية، هنا، هو كشفه عن أزمة روحية كبيرة يعيشها، فقد أتاح له وجوده فى مكة مدة عامين فرصة تأمل حاضر المسلمين ومقارنته بماضيهم، لقد وجد من خلال هذه المقارنة أن الأطراف الفاعلة الأساسية فى الحاضر تشبه إلى حد كبير الأطراف الفاعلة فى الماضى؛ ومن ثم، عمد إلى تلك الحيلة التى لم تستنفد بعد كل ما فى جعبتها وهى حيلة إسقاط الماضى على الحاضر؛ لذلك اختار ثلاث شخصيات من الماضى وجدهم أقرب ما يكون إلى سلوك الحاضر، وهم شخصيات الرسول عليه الصلاة والسلام وعمرو بن هشام (أبو جهل) وسفيان بن حرب. لقد وجد من خلال رؤية ذاتية لصراع الرسول عليه الصلاة والسلام مع قريش أن أبا جهل (عمرو بن هشام) كان أكثر استقامة فى هذه الحرب من سفيان بن حرب. لقد كان أبو جهل واضحاً فى معركته، لم يدار عداءه للرسول عليه الصلاة والسلام، أما سفيان بن حرب فقد ناور والتف وانحنى ثم انقض ليستولى أبناؤه على ميراث الرسول عليه الصلاة والسلام. وهو يقول أيضاً إن خياره محدود فى هؤلاء الثلاثة (ص ٥٣)، إنه لا يخفى إعجابه بأبى جهل إلى درجة أنه يختار اسمه ليكون عنوانا لأحد الفصول.

كان الصراع بين هؤلاء ـ من وجهة نظره ـ صراع على إصلاح حال قريش، وهو يرى أن الرسول عليه الصلاة

والسلام فشل فى ذلك كما فشل أيضاً عمرو بن هشام، أما المنتصر الوحيد فى هذه المعركة فهو سفيان بن حرب وابنه معاوية.

إننا نرى، من زاوية القارئ، أن الصراع على إصلاح قريش لم يكن الصراع الأساسى، لقد كان هذا نتيجة فرعية - وإن تكن مهمة - تتصل بالقضية الكبرى للرسول عليه الصلاة والسلام وهى قضية إعلان كلمة التوحيد مع ما يترتب عليها من نتائج كثيرة منها إصلاح حال قريش، وهنا يجد القارئ نفسه فى حال تناقض مع معتقدات السارد:

القارئ يرى فى الرسول عليه الصلاة والسلام نبياً يوحى إليه، والسارد لا يختار من صفات الرسول الكثيرة إلا صفة المصلح الاجتماعى، فهل يعنى هذا أنه لا يؤمن بجانب النبوة عنده؟ لقد خلص بعض من قرأوا الرواية قراءة عجلى إلى تكفير السارد بناء على بضعة جمل متناثرة داخلها. لكن تتبع اعترافات السارد نفسه وصراحته فى أجزاء كثيرة من الرواية يؤكد عكس ما خلصوا إليه. إن السارد الذى يعترف بأنه لم يكن من المصلين قبل ذهابه إلى مكة، يجب أن تصدقه حين يقول إنه مسلم، وإنه أكثر إيماناً من الحاجة يسرية مثلاً، كما أن هناك بعض فقرات ومواقف فى الرواية يمكن إعادة تأويلها لتبعد عن السارد حكم التكفير القاسى، مثلاً حين يقول:

> لكنى توقفت أتأمل فى صحة آخر ما قال: إن الرسول كان يرسل لحيته دون أن يهذبها، وإنه كان يرتدى جلباباً قصيراً تجنباً للنجاسة، وكان يتمتع بفحولة أتاحت له أن يأتى زوجاته التسع واحدة وراء الأخرى فى غضون ليلة واحدة، وكل ذلك ثابت بسند من السنة الصحيحة.

إن هذه ليست لغة السارد، بل لغة الآخرين على لسانه، واختياره لها لا ينفى أنها واقع، وأن هناك اتجاهات فى المجتمع لا تفكر إلا فى مثل هذه الأمور، وإدانة السارد لا تنصب على مضمون الفقرة، بل على من قام باستحضارها من التاريخ لتكون قضيته الأساسية.

الأمر نفسه فى هذه الفقرة:

> من الجاهل الآن وبعد أربعة عشر قرنا؟ ألم تفهم بعد؟ قريش لا ينصلح حالها أبداً ، اقرأ بإمعان ما بين السطور، محمد أدرك ذلك فى أيامه الأخيرة، ألا تجده فى الصفحات الأخيرة من سيرته كثير البكاء مكتئباً؟ لقد أدرك بالرغم من انتصاره خبث قريش الأزلى، أسلمت له وكانت تعمل فى الوقت نفسه، وبلا هوادة، على تحويل انتصاره إلى غطاء متين تدارى به فسادها المراوغ، محمد قبض كمداً وكسبت قريش لعبة جديدة: القرآن، وما أسمته حديث رسول الله (ص ١٣٨).

هنا أيضاً نجد رؤية لتاريخ الحضارة الإسلامية قد يتفق كثيرون فيها مع السارد، أن ما تركه الرسول عليه الصلاة والسلام قد تحول إلى لعبة فى أيدى حكام المسلمين الذين كان جلهم من قريش. ونستطيع هنا أن نستشهد على صدق كلام السارد بمئات المواقف من تاريخ الخلفاء الأمويين أو العباسيين، مواقف أضاع فيها كثير من هؤلاء الخلفاء معانى الإسلام الصحيحة، واستخدموا القرآن الكريم والسنة النبوية أداة لتحقيق أغراضهم بحيث تحولا على أيديهم إلى لعبة. هذا لا يعنى أن من يقتنع بذلك يخرج عن الدين ولا يعنى أيضاً أن من يرى أن القرآن الكريم قد أصبح لعبة فى يد قريش قد آمن بأن القرآن لعبة. إنها رؤية الآخرين على لسانه.

أما تجربة الحج عنده ففى حاجة إلى تحرير. ذلك أن السارد يفجؤنا بتجربة غير مسبوقة فى الكتابة عن الحج، لقد تحولت تجربة الحج على أيدى الكثيرين، روائياً أو غير ذلك، إلى وسيلة لإثبات مهارة التعبيرات الجاهزة (الكلشيهات) حين تستخدم لآلاف المرات، التجرد، المساواة، القرب من الله، المجاهدة، رمزية الشعائر، تمثل تجربة الأولين: النبى إبراهيم عليه الصلاة والسلام وزوجه هاجر، الموت، بحيث بدا دائماً أن هذا المنظور لتجربة الحج قد استنفد أغراضه تماماً. هنا نجد السارد يرى فى سلوك الحجاج شيئاً آخر، يراه نوعاً من الوثنية والنفاق. حين يحج الإنسان فإنه بذلك يستكمل

أركان دينه، أما إذا كانت هذه الأركان غائبة لديه، فإن حجه فى هذه الحالة بلا معنى. وأركان الدين ليست فقط أن يصلى الإنسان أو يصوم أو غير ذلك، لأنه لا معنى للالتزام بهذه الأركان دون أن يكون الإنسان مستقيماً أخلاقياً فى المعنى العميق لهذه الاستقامة.

فى ضوء هذه الفكرة تحدث عن تجربة الحج، واختار منها مواقف تكشف حالة النفاق التى أكدها فى تعليقه على هذه التجربة. ما سنعرض له هنا هو موقف الدعاء يوم عرفات، لجأ السارد فى هذا الموقف إلى أسلوب الفنتازيا حين اختار معاوية والحاجة يسرية للدعاء، وبدلاً من أن يجرى على لسانيهما الأدعية التقليدية فى مثل هذا الموقف، فإنه كشف عن نفسيهما، وعبر بما يظن أنه متفق مع طبيعتهما:

دعا معاوية فقال: اللهم إنى أكره الناس جميعا فزدنى كراهية لهم، ودعت الحاجة يسرية فقالت: اللهم إنى أمقت زوجى وأحتقره، فلا ترفع من شأنه أبداً، قال معاوية: اللهم سخرهم جميعا لخدمتى واستذلهم ذلا لا يتطاولون علىّ بعده أبدا، وقالت زوجتى: اللهم اجعله تحت قدمى أبد الدهر جاثياً. قال معاوية: اللهم أعطنى كل ما بيدهم، وأبح لى ممتلكاتهم ، فلا يعلونّ على أبدا، وقالت زوجتى: كل ما يكسبه اللهم ملك خاص لى عوضا عن فقرى وعقدى المتوارثة... (ص ٨٣).

وما كتبه السارد بعد ذلك عن تجربة الحج لا يكاد يخرج فى إطاره العام عما عرضنا له: عقيدة الإنسان لا تصلح إذا كان الإنسان نفسه فاسداً، وما يمارسه من شعائر الحج هو نوع من الوثنية إذا كان إلهه ليس هو الله سبحانه وتعالى، بل إله فى الأرض مختف فى غرض من أغراض الدنيا، يعبده هذا الإنسان ويخلص له. وقد عبر السارد عن ذلك بشكل جيد فى دعاء معاوية والحاجة يسرية.

قضية السارد الأساسية، إذن، ليست قضية دين، بل قضية دنيا وفساد بشر، لذلك تبدو فى تعليقاته على المجتمع وعلى البشر قسوة ظاهرة منذ لحظة وصوله إلى أرض الوطن:

رأيت الوطن كما تعودت أن أراه: سقف من غيمة مشبعة بالسموم، تحته سطح من المهملات والكراكيب يشبه غرفة الكرار فى بيتنا القديم، والناس بين هذا وذاك يتحركون حركات عشوائية تماثل حركة الميكروبات حين تظهر من خلف عدسة المجهر. لا أنا تغيرت ولا الوطن (ص ٩).

وحين يقول له السائق اليمنى فى الطريق إلى مكة: «مصر زين والله يا شيخ»

يرد :

صحيح، مصر زين. زين العجائب والمفارقات، لها أكثر من عاشق متيم، وكلهم يعشقها، بشرط أن يحقق من خلال عشقه لها مآربه، ولا يخسر كثيراً ، منذ أول التاريخ والحال نفس الحال. يلقون إليها بالفتات ضمانا لاستمرار مجدهم، على حين تقنع هى ببؤسها وهوائها، وكلمات المديح العارية عن أى صدق، تأكل أولادها حين تجوع، بينما ترضع أبناء الغرباء...

(ص ٥٥ ـ ٥٦).

هنا أيضاً نجد نماذج من التعليقات المتضمنة اعتقادات قد تتعارض مع اعتقادات القارئ، فقد يرى القارئ أن صورة مصر غير الصورة التى يراها السارد، وقد يحس فى تعليقات السارد بقسوة زائدة، فهل يحجب هذا الخلاف فى الاعتقاد المتعة الفنية فى قراءة العمل؟ نعم يحجب. وهذا الخلاف بين معتقدات السارد ومعتقدات القارئ هو أحد الأسباب التى تجعل لأى عمل أدبى مهما تكن قيمته قبولاً عاماً؛ ذلك أن هذا القبول يظل مشروطاً بتحقيق ما يسميه وين بوث «البعد النفسى» وهو التأكد من أن أى عمل ليس كثير البعد ولا قليل البعد عن قارئه، كذلك فإنى إذا أردت أن أستمتع بالعمل فيجب أن أوافق على كل معتقدات السارد بخصوص الموضوع الذى يطرحه(٨) . ويقول بوث أيضاً:

إن القراءة الناجحة جداً هى تلك التى تكون فيها الشخصيات المخلوقة ـ شخصية المؤلف ـ شخصية القارئ على اتفاق تام(٩).

ويقول أخيراً:

إن أعظم الأدب يعتمد بصورة أساسية على تناغم معتقدات المؤلفين والقراء.[١٠]

إذا لم يحدث هذا الاتفاق تظل جماليات العمل محجوبة عن القارئ، ويظل العمل أيضاً أكثر عرضة لسوء الفهم. إن أى مؤلف قد يقول: ليس من شأنى أن أكتب روايات تحوى معتقدات توافق الرأى العام. وهذا صحيح. لكنه يجب أن يتوقع أن يظل محدود الانتشار والتأثير إلى أن تتغير معتقدات الرأى العام، وهذا أحد الجوانب التى تفسر ظاهرة إعادة اكتشاف بعض الأعمال والأشخاص فى تاريخ الأدب فى كل اللغات: إن المؤلف يكتب عمله فى ظل قيم لا تقبل ما يكتب، يتغير الزمن وتتبدل القيم، فيعاد اكتشاف ما كتبه السابقون. حدث هذا فى الأدب العربى مع أعمال أبى حيان التوحيدى ، وإبداعات المتصوفين والمتمردين والعيير الشعبية، وحدث فى الغرب مثلاً مع إبداعات كافكا، وكتابات ميخائيل باختين النقدية.

آخر التعليقات التى نبحثها، هنا، هى تعليقات السارد على المؤلف. لقد استخدم محمود حنفى تقنية ذكر المؤلف داخل العمل، وهى تقنية قليلة الاستخدام فى الرواية، لعل بدايتها ترجع إلى القرن الثامن عشر عند لورانس ستيرن فى روايته (ترسترام شاندى). وقد استخدم محمود حنفى هذه التقنية بالإطار نفسه الذى استخدمه ستيرن «السرد بصيغة المتكلم + ذكر المؤلف نفسه»، لكنه نحا منحى خاصاً به فى ثلاثة جوانب:

الأول: ذكره الكثير للمؤلف الذى تجاوز المائة والثلاثين مرة فى روايته القصيرة.

الثانى: تعليق السارد على المؤلف نفسه.

الثالث: انتقال الرواية فى صفحاتها الأخيرة من السرد بصيغة المتكلم إلى السرد على لسان المؤلف تحت عنوان «بيان من المؤلف».

إن حضور المؤلف الكثيف فى عمل بهذا الحجم، يطرح سؤالاً عن جدوى ذلك، وعن المدى الذى يحق للمؤلف أن يكون موجوداً بذاته.

هناك كثير من النقاد يعترضون على المؤلف الذى يجعل ظهوره الشخصى بديلاً للعرض الفنى لموضوعه مثل وارين بيتش[١١]، كذلك يجبر سارتر المؤلف على أن يعطى الإحساس بأنه غير موجود، ولو ساورنا الشك لحظة بأنه وراء الكواليس يتحكم بحياة شخوصه، فإن هذه الشخوص لن تكون حرة[١٢]، وآخرون لا يكتفون بالاعتراض على حضور المؤلف، بل يعترضون على آرائه الداخلية أيضاً، فمثل هذه الآراء تعد تطفلاً من المؤلف[١٣].

لا يكتفى محمود حنفى بذكر المؤلف، بل إن سارد (كوميديا العودة) فى الواقع هو شخصية المؤلف الثانية. إننا هنا إزاء شخصيتين فى الرواية يحدث بينهما حوار طويل على هامش أحداث الرواية، حوار لا يمكن تجاهله، أو عده من جوانب النقص فيها تبعاً للآراء السابقة. ويرى بعض النقاد أن الهدف المشترك لكتاب الرواية المجيدين والمحدثين هو أخذ القارئ وإغراقه فى الأحداث إلى درجة لا يعود يشعر معها أنه يقرأ، أو يشعر بشخصية المؤلف، حتى إنه فى النهاية يستطيع أن يقول بصدق لقد كنت هناك، لقد كنت هناك[١٤].

لكن المؤلف حين يظهر فى (كوميديا العودة)، فإنه يظهر على لسان السارد ووفق رؤيته، فهو هنا يفقد كينونته الحقيقية ليتحول إلى شخصية روائية مثل بقية شخصيات الرواية. وأيا كان مدى التطابق بين المؤلف فى العمل ومحمود حنفى نفسه، فإننا نرى هنا مؤلفاً ذا صفات معينة يرويها السارد على مدار الرواية: «آه يا مؤلفى الأرعن»، «ومؤلفى الأديب الذى لا يفتقر إلى الخبرة والدراية»، «هذا ما رسمه لى مؤلفى العبقرى»، «وقهرتنى باتفاق ضمنى مع مؤلف نكدى»، «مؤلفنا المأزوم»، «بتكليف من المؤلف اللئيم»، «وتخطيط مؤلف ألعبان يسعى إلى تعويض قهره هو بقهرى أنا»، «آه يا مؤلفى ميت القلب»، «مؤلفى المستبد»، «ياللك من مؤلف لعوب»، «مؤلفى المتوجس الملئ بالريبة والشك وقلة اليقين»، «مؤلف لا ندرى إن كان حكيما أم أحمق»، «مؤلف مهجور منكور».

هذه بعض صفات المؤلف فى (كوميديا العودة)، فإذا أضفنا إليها حوارات السارد معه وهى حوارات ذات شد

وجذب وإنباء بمصير محتوم، لأدركنا أننا لا نقف على حافة الواقع كما قد توهم القراءة الأولى للرواية، بل نحن غارقون فى عالم من الفنتازيا كان محمود حنفى واعياً لها تماماً وهو يخطط للرواية.

أما الجانبان الآخران وهما تعليق السارد على المؤلف، وانتقال الرواية من السرد بصيغة المتكلم إلى السرد بطريقة الغائب، فهما أضعف جوانب الرواية؛ ذلك أن السارد فى هذه الجوانب لا يتحدث عن واقع الرواية الخيالى، بل ينقل الأمر برمته إلى الواقع الحقيقى ليبدى آراء فى علم الجمال وعملية الخلق الفنى، وكون كل عمل يحمل قوانينه الجمالية الخاصة به التى قد لا تنطبق بالضرورة على غيره، كل هذا كى يبرر تعليقاته على السارد وإقحام العالم الحقيقى لمحمود حنفى نفسه، وليس للمؤلف المتخيل فى عالم الرواية:

أريد أن أسر لكم بريبة تناوشنى وتنهشنى، إن هذا المؤلف قد عاش سنواته الأخيرة فى عزلة كثيفة فرضتها عليه تجارب دنيوية لم يحصد منها غير الفشل والعاطفة المهجورة والغربة عن الأهل والضياع داخل الوطن (ص ٢٣).

مثل هذه التعليقات تقطع حالة الإيهام والاستغراق لدى القارئ لتدخله إلى عالم حقيقى لا مبرر فنى لذكره هنا. أما انقلاب صيغة السرد فى نهاية الرواية من المتكلم إلى الغائب على لسان المؤلف نفسه مبرراً ذلك بضرورات المنطق الذى يجعل من غير الممكن أن يصف إنسان اللحظات الأخيرة قبل موته بادئاً حديثه ببيان دعائى عن أفكار المؤلف ومدى تشابهه بالسارد «فاروق الخولى»؛ هذا الانقلاب نقطة ضعف رئيسية فى الرواية؛ ذلك أن كلمة المنطق التى استخدمها المؤلف تبدو غائمة المعنى هنا، فهل هو المنطق كما عرفناه من أرسطو وغيره من الفلاسفة، وهو منطق لا مكان له هنا فى شكله الجاف، أم منطق العمل الفنى، و(كوميديا العودة) مبنية على الفنتازيا التى تبيح للسارد أن يستمر فى الحكى حتى بعد موت. إن القارئ لن يسأل بأية حال عمن كتب الرواية بعد موته السارد، ذلك أنه منحه الثقة قبل ذلك، وصدقه حين استحضر شخصيات التاريخ وحاورها، وصدقه كذلك حين تحدث عن مؤلفه الذى يحركه كيفما شاء، وصدقه أخيراً حين قرر فى بداية الرواية أنه عاد من ميتته الأولى. كل هذا التصديق كان يمكن أن يستمر فى حال استمرار السرد بصيغة المتكلم دون خلل.

هوامش:

(١) وين بوث: **بلاغة الفن القصصى**، ترجمة: أحمد خليل عرادات، منشورات جامعة الملك سعود بالرياض ـ ١٩٩٤، ص ١٦٠.

(٢) **طرائق تحليل السرد الأدبى**: منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، الرباط، ١٩٩٢، ص ص: ١٤ ـ ١٩.

(٣) وين بوث، ص: ٤٨.

(٤) نفسه، ص: ٢٧٣.

(٥) نفسه، ص: ٢٢٨.

(٦) نفسه، ص: ٨١.

(٧) راجع فى ذلك «**بلاغة الفن القصصى**» الذى تحدث عن تقنية السرد بصيغة المتكلم حديثاً مهماً، ص: ١٩٣.

(٨) نفسه، ص: ١٦١.

(٩) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٠) نفسه، ص: ١٦٣.

(١١) نفسه، ص: ٢٧.

(١٢) نفسه، ص ص ٥٨ ـ ٥٩.

(١٣) نفسه، ص: ٢٠.

(١٤) نفسه، ص: ٣٣.

تداخلات الرؤية والسرد والمكان
فى رواية
هالة البدرى «منتهى»

محمد عبد المطلب*

ـ ١ ـ

الواقع أن الإقدام على قراءة عمل روائى يحتاج إلى أدوات وإجراءات تنبع من طبيعة العمل ذاته، حتى لاتتحول الأدوات إلى عناصر دخيلة يلفظها جسد النص، وحتى إذا لم يلفظها فإنه سوف يستحيل إلى كائن عاجز لايتحرك إلا بالمعاونات التى تكفل له نوعا من الحياة الصناعية الزائفة.

لقد التزمت بهذا المنهج فى تعاملى مع الخطاب الشعرى، وهو مايجب أن يكون فى التعامل مع الخطاب الروائى عموما، وخطاب هالة البدرى (منتهى) على وجه الخصوص. وأعتقد أن الأداتين الرئيسيتين اللتين لايمكن أن يلفظهما أى خطاب أدبى هما: الإفراد والتركيب؛ ذلك أن اللغة عندما تخرج عن ألفتها فى الصياغة الإخبارية لتدخل دائرة الأدبية، توجه طاقتها إلى الكلمة المفردة أولا، ثم إلى التراكيب ثانيا، ثم إلى السياق الذى يضم المفردات والمركبات ثالثا، وتتجسد هذه الطاقة فى عملية «الاختيار» التى تتسلط على المفردات، و«التوزيع» الذى يتسلط على المركبات. ومن تداخل العمليتين يتأتى إنتاج الأدبية فى مستوياتها وأشكالها المختلفة.

ومن المؤكد أن اللغة تنزل عن درجة الصفر عندما تغوص فى التداولية الحياتية، ثم تجاوز هذا المستوى عندما تدخل سياقات خارجية، كأن تكون أداة التعامل المكتبى الذى يقتضى ملابسات اجتماعية فيها شئ من التأنق الذى يكاد يخلّص اللغة من ألفتها، لكنه تخليص بقدر محسوب أو محدود يتيح لها أن تدخل منطقة «الحياد» المهيئة للأدبية، لكن هذه التهيئة يمكن أن تتوقف عند حدود اللغة الرسمية عندما تكون أداة لمحاضر أو خطيب يستهدف التوصيل بالدرجة الأولى، وتجاوز هذه الحدود يرتفع باللغة إلى الأدبية وفيها تكون هى المستهدفة أولا وآخرا.

* أستاذ النقد الأدبى، جامعة عين شمس.

وفى كل هذه المستويات يتم تطعيم اللغة بإشارات خفية أو ظاهرة إلى زمن إنتاجها، وإلى واقعها الاجتماعى والثقافى، وهذه الإشارات تتلبس بالمفردات والتراكيب على السواء، وقد تظل محلقة فى الفضاء الذى يحيط بهما. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن هذه رواية ريفية أو حضرية أو سياسية.. إلخ، وهو ماينعكس صياغيا فى معاجم وحقول تحمل ـ ضمنا ـ المؤشرات البيئية، وملامح الشخوص وطبيعة كل شخصية على المستوى النوعى من رجال ونساء، ومن أطفال وشباب وشيوخ.

ـ ٢ ـ

والحق أن رواية هالة البدرى (منتهى) يتوفر فيها قدر هائل من هذه الخواص اللغوية التى لايمكن التعامل معها إلا من مدخلها الإعلامى الضاغط خارجيا وداخليا وهو العنوان (منتهى) وهو اسم قرية، فهو مؤشر لغوى لعب دورا بالغ التأثير داخل الخطاب وخارجه، لأن المتلقى لايستطيع الخلاص من مجموع نواتجه الكثيفة، فقد أخذ العنوان صورة النكرة (منتهى) مما يعنى دخوله العلمية، وهو دخول يجعل من هذه القرية مفردة حاضرة حضورا فوريا فى ذهن المتلقى أيا كان، بل تكاد تعطى لهذا المتلقى القدرة على الإلمام المبدئى بمكونات عالم (منتهى) البشرية وغير البشرية، والإلمام بأبعادها الزمانية والمكانية، وهو مايجعل من هذا المتلقى فردا من أفراد هذا الواقع الروائى، برغم أنه لم يسمع به من قبل، ولم يلتق به على نحو من الأنحاء؛ لأن (منتهى) واقع أنتجه الإبداع ليكون موازيا للواقع فى جملته دون أن يعنى ذلك أى نوع من المحاكاة الفنية أو غير الفنية، فمثل هذه المحاكاة الأرسطية لم تعد صالحة لتفسير عمل إبداعى كالذى بين أيدينا، لأن العمل يقول فى كل ملفوظه: أنا أتخيل، وعليكم أن تمارسوا معى هذا التخيل.

إن انتقال الدال من الخارج الإعلامى إلى الداخل الحكائى قد صاحبه تحول صياغى بالغ التأثير، حيث تم إدخال (ال) عليه (المنتهى)، وخطورة هذا الإدخال أو الإلحاق أنه قد نقل الدال من إطاره الحضورى المعاين إلى إطار الغياب غير المعاين، ذلك أن الوقوف عند منطقة التجريد من الـ (منتهى) يستدعى الصيغة الصرفية المجردة (مفتعل) بكل مردودها الذى يخفى غير مايظهر، أو مردودها الذى يعنى القابلية للتأثر والتأثير على صعيد واحد، كما أنه يستدعى المردود المعجمى الذى يكتنز بكم وفير من النواتج التى تصاحب الدال هامشيا، وأول هذه النواتج: البلوغ والغاية، أو آخرة الشئ، وكأن (منتهى) صارت محور الوجود كله، ثم ينضاف إلى ذلك ما تنتجه المادة (نهى) من المنع والتحريم، وهو مايعطى للمنتهى نوعا من الاحترام الذى يقترب من القداسة، فضلا عما يضيفه (النهى) من دلالة (العقل) الذى يعطى لأهل المنتهى قدرة ذاتية على إدراك الحسن والقبيح، لكن الإدراك ذاته لايعنى نفى القبيح عنها، بل يعنى أنها تلفظه وتقاومه، وهو ماحققه الحكى فى متن الرواية داخليا وخارجيا.

أما إلحاق «ال» بـ«منتهى» فإنه يجعل البنية مفردة على مستوى السطح، ومزدوجة على مستوى العمق، لأن الطرف الحاضر «المنتهى» يستدعى طرفا غائبا «سدرة» فإذا حضر الدال (منتهى) على السطح حضر الدال (سدرة) فى العمق، وإذا حضر الدال «سدرة» على السطح حضر الدال «المنتهى» فى العمق، والتحرك بين الحضور والغياب يأتى من الملفوظ القرآنى فى قوله تعالى: «ولقد رآه نزلة أخرى عند سدرة المنتهى» «وأن إلى ربك المنتهى» (النجم: ١٣، ١٤، ٤٢) والموروث الإسلامى يشير إلى أن «سدرة المنتهى» شجرة نبق تقع على يمين العرش لايتجاوزها أحد من الملائكة أو غير الملائكة، فحضور دال «المنتهى» منفردا يستحضر هوامشه الدلالية التى تكسبه نوعا من القداسة أولا، ثم يستحضر الدال الغائب «سدرة» ثانيا، والدال الأخير يضيف مجموعة هوامش هى: التجدد والدوام والعودة للحياة، والانبعاث الذاتى، وهى هوامش تصاحب «شجرة السدر»؛ إذ إن شجرة السدر تستدعى «شجرة السُّمرة»، وهى شجرة كانت مقدسة عند العرب، وقيل إنها مسكونة بالأرواح، وهو ماينقل «المنتهى» من إطارها الواقعى إلى إطار أسطورى يرتفع بها إلى إطار الرمز، ويفسر تحولاتها المتجددة التى لاتتوقف. وهى تحولات تصل إلى إعادة الموتى للحياة. فعبد الحكيم الذى مات منتحرا تستعيده الخرافة الشعبية إلى الحياة مرة أخرى، بل إن زمن الحكى نفسه يأتى بعد موت بعض الشخوص كتمام وعبد

القادر جدّى الشيخ طه عمدة المنتهى، لكن الحكى يستعيدهما إلى الحياة ليمارسا فاعلية حياتية كاملة ومؤثرة فى توجيه حركة الأحداث.

ويضيف الزمخشرى - فى كشّافه - ناتجا دلاليا له أهميته فى إنارة الضغوط الصادرة من «المنتهى»؛ إذ إن المنتهى عنده «منتهى الجنة»(١)، وهو مايرتفع بالمنتهى إلى عالم الغياب الذى يرفع عن أهلها مسؤولية السلوك والتصرفات العامة والخاصة، ويسمح لهم بحرية غير محدودة وربما لهذا لم يعاقب بشير على جريمته الجنسية مع روايح، بل إن روايح أيضا لم تعاقب على فعلها وإنما تم توجيه الأحداث لتقدمها عروسا طاهرة بريئة من الخطايا.

قد يتصور البعض أن مثل هذا التعامل التحليلى أو التأويلى مع العنوان، يحمل الصياغة فوق ماتحتمل، لكن الوعى بطبيعة خطاب الحداثة يؤكد أن المبدعين كانوا يتعاملون مع اللفظة بقدر كبير من الحساسية، فيحاولون النفاذ إلى أعماقها، والتغلغل فى كل أبعادها، ويزيلون عنها القشور الزائفة؛ بحيث لايستبقون منها إلا جوهرها، مع شحن هذا الجوهر بقدر كبير من موروثهم التاريخى والنفسى، سواء كانوا على وعى بذلك أو على غير وعى به.

- ٣ -

ومن طبيعة الدراسة أنها لاتقدر على التعامل مع هذا العمل الروائى كله على هذا النحو الجامع بين التحليل والتأويل، وهو من خصوصية المنهج اللغوى الذى نلتزم به فى كل مواجهة نقدية. ومن ثم سيكون تعاملنا اللغوى مع الرواية تعاملا شموليا، على معنى أن تتسلط الرؤية النقدية على المحاور الكلية، ولاتتسلط على الجزئيات إلا فى الحدود التى تخدم هذه الرؤية الشمولية.

ذلك أن تجاوز العنوان الخارجى يجعلنا فى مواجهة زخم إفرادى وتركيبى يتعالى على التداول الحياتى صياغيا، برغم أن عالم الرواية يغوص فى هذا التداول موضوعيا، وهى معادلة ضدية تطرح التداولى الحياتى فى غير التداولى الحياتى على صعيد واحد، ذلك أن الخطاب ما أن يطرح - أحيانا - لغة التداول، حتى يعمل سريعا على تخليصها من ألفتها الحياتية مقتربا بها من منطقة الأدبية، وبخاصة فى مساحات الحوار التى تحاول استحضار ملفوظ الشخوص بحقيقته الصياغية.

ومن الواضح أن الخطاب يوظف طاقاته اللغوية لاستحضار بيئته الزمانية والمكانية، وتكويناته الاجتماعية. والبيئة الزمانية - هنا - تتسع لتغطى النصف الأول من القرن العشرين. أما البيئة المكانية، فهى تتسع اتساعا شديداً لتضم مصر وفلسطين ومعهما فرنسا، ثم تنحصر فعليا فى «منتهى» القرية المصرية بكل تركيبها البشرى الاجتماعى؛ إذ منها يأتى الامتداد الزمانى والمكانى إلى خارج حدودها، لكنه يعود ويرتد إليها ليتفاعل مع واقعها المعقد تعقيدا اجتماعيا يكاد يكون انعكاسا لواقع الريف فى مصر.

وبما أن اللغة هى منتجة كل ذلك، فإنها تغوص فى «حقل القرية»، حتى إن الخطاب يضم من هذا الحقل ألفين وثلاثمائة وثمانية دوال، فإذا كانت صفحات الرواية الخالصة للطباعة مائتين وأربعا وثلاثين صفحة، فإن معدل تردد حقل القرية يبلغ عشرة دوال لكل صفحة، وهى نسبة تستحضر البيئة الريفية بكل ظواهرها الحياتية التى أنتجت الأحداث والشخوص على صعيد واحد، بل إن العناية بهذا الحقل دفعته إلى توظيف معجم لغوى هو تردد دال «القرية» ذاته مائة وثلاثا وعشرين مرة، على معنى أن الحقل إذا لم يكن كافيا فى استحضار البيئة، فإن المعجم يؤدى دوره مباشرة فى هذا الاستحضار، دون أن يدخل فى الإحصاء الدوال البديلة مثل «البلدة» «الكفر» «العزبة». إن التداخل الحتمى بين الحقل الدلالى والمعجم اللغوى كان أداة الخطاب الروائى فى إنتاج «الحبكة» بكل مكوناتها الحديثة الممتدة مع الامتداد الزمنى، وإن كان الملاحظ أن هذه الحبكة قد أعطت لنفسها حرية واسعة فى إنتاج الحدث دون الارتباط بزمنه الفعلى، أو لنقل بمعنى آخر: إنها كانت تستدعى الزمن الذى يناسب الحدث، وليس إنتاج الحدث المناسب للزمن. ومن هنا، صح استدعاء الأموات ليمارسوا فاعلية الأحياء، وصح تحريك الأحداث ذاتها للوراء وللأمام دون ارتباط بزمنها الوجودى، بل بزمن السرد؛ فحرب فلسطين تتقدم الحربين العالميتين

حدثياً، والحرب العالمية الأولى تسبق الثانية على مستوى السرد أيضا، ففى لحظة الحضور الحكائى لايجد طه عمدة المنتهى تفسيرا لاعتداء أهالى القرية على البوليس، إلا أنهم لم يعودوا يحتملون ضغط الحرب العالمية الثانية والاحتلال واختفاء أبنائهم بحجة التجنيد. هذا الواقع الحضورى سبقه واقع حضورى آخر فى مفتتح الرواية عن أحداث حرب فلسطين وعودة رشدى منها جريحا، وهكذا تأخذ الحبكة حريتها فى الإنتاج الشخصى والحدثى. معنى هذا أن الرواية تشبه التاريخ ولاتشبهه على صعيد واحد؛ تشبه التاريخ عندما تعمل على إنتاج مجموعة من الأحداث التى يجمعها رابط زمنى وسببى مطلق، ولا تشبهه عندما تتخلى عن هذه الزمنية فى ترتيب الأحداث أو استدعائها، كما لاتشبهه عندما توظف أداتين فنيتين فى الترتيب أو الاستدعاء هما: السرد والحوار.

إن هالة البدرى فى (منتهى) كانت منتجة «خيال» أو «تخيل» بالدرجة الأولى، ففى كل دفقة تعبيرية على مستوى السطح، يصحبها دفقة نمطية على مستوى العمق فحواها: «أنا أتخيل» «أنا أتخيل»، والمتلقى لايجد مفرا من مسايرتها فى ذلك مرددا فى مستوى العمق ـ أيضا ـ «أنا أصدق» «أنا أصدق»، بل إنه يتجاوز هذا التصديق المضمر إلى عملية إبداعية موازية للعمل الروائى، حيث يحاول استحضار الهوامش الغائبة التى صاحبت ملفوظ الرواية وأعطته خصوصيته، معنى هذا أن الأدبية أصبحت قدرة على الحكى المشترك بين طرفين: المبدع والمتلقى.

إن مشاركة المتلقى فى الإنتاج تأتى من توقعه بأن الكاتبة قد عاشت هذا الواقع الذى قدمه عملها الروائى ـ على نحو من الأنحاء ـ وليس من الضرورى أن تكون المعايشة حرفية لكنها معايشة وجودية، أو معايشة بالرؤية العميقة الشاملة التى تتحرك من الحاضر إلى الغائب، ومن المشاهد إلى غير المشاهد، ومن الخيالى إلى الواقعى، ومن المباشر إلى غير المباشر، وليس مطلوبا من الإبداع أن يصرح بهذا الموقف الداخلى الخالص، وبالمثل ليس مطلوبا من المتلقى أن يصرح بمثل ذلك ـ أيضا ـ لكن الطرفين يعيانه تماما ويتعاملان معه بصفة مستمرة عند الإنتاج وعند الاستهلاك.

ـ ٤ ـ

وإذا كان المألوف فى الخطاب الروائى أن تكون الشخوص أداة إنتاج الحدث، فإن (منتهى) تجاوز هذا المألوف لتجعل المكان صاحب الدور الرئيسى فى إنتاج الأحداث والشخوص معا، فهذه القرية الصغيرة فى ريف مصر أنتجت كمّا وافرا من الشخوص الذين بلغ عددهم مائة وثلاث عشرة شخصية، منها اثنتان وسبعون شخصية من الذكور، وإحدى وأربعون شخصية من الإناث بنسبة ١٫٧ : ١، ومجموع الشخوص من أبناء هذه القرية، أو الوافدين عليها الذين تحولوا إلى عنصر فى تكوينها البشرى حتى ولو كانوا قادمين من أوربا مثل مارى زوجة عبد الحكيم. ولاينفى هذا أن منتهى قد سمحت لها بالرحيل إلى موطنها مرة أخرى، لكنها فى هذا السماح استبقت رباطا أبديا يربطها بها، لأنها رحلت ومعها عديلة ابنة عبد الحكيم محملة بالانتماء لهذه القرية التى خرجت منها خروجا داميا، وظل الحنين يشدها إلى الدوار الذى شهد طفولتها الأولى.

ويلاحظ أن غالبية الشخوص تحضر روائيا من خلال أسمائها، حتى بلغ تردد الأسماء فى الرواية ألفا ومائة وثمانية وستين اسما، وهو تردد ضاغط إعلاميا على المتلقى لإحداث نوع من الألفة بينه وبين الشخوص التى تصل إلى درجة الصداقة الحميمة معها.

لكن من بين هذه الشخوص نلحظ أن هناك شخوصا بعينها تأخذ محورية حدثية أو حكائية تعطيها صفة «البطولة»، وأن هناك شخوصا أخرى تتوارى وراء الأحداث أو فى ظلالها مما يعطيها بعدا هامشيا أو مساعدا، نظرا لتقلص وظائفها بالنسبة إلى الشخوص المحورية، أو لنقل إن الشخوص المحورية لها وظائف مركبة تجمع بين الفاعلية والمفعولية، بينما تأتى الشخوص الهامشية بسيطة تميل إلى المفعولية غالبا.

ويمكن ترتيب الشخوص المحورية حسب كثافتها الترددية على النحو التالى:

١ ـ وديدة (أم عبدالله)	١٣١ مرة
٢ ـ طه (أبو عبدالله)	١١٦ مرة
٣ـ عديلة (أم طه)	٨٧ مرة
٤ـ عبد الحكيم	٤٦ مرة
٥ـ عبد القادر (أبو طه)	٣٩ مرة
٦ـ رشدى	٢٩ مرة
٧ـ حيدر	٢٨ مرة

أما التردد التكوينى، فإنه يدور حول عائلة المصيلحى صاحبة السلطة والسيادة فى «المنتهى»:

١ـ الحاج عبد القادر	العمدة الكبير
٢ـ عديلة	زوجة الحاج عبدالقادر
٣ـ طه	ابنهما الأكبر
٤ـ رشدى	
٥ـ عبد الحكيم	أشقاء طه ـ أبناء الحاج عبدالقادر
٦ـ حيدر	
٧ـ وديدة	زوجة طه

والمؤشر الإحصائى يدفع بـ«وديدة» إلى مقدمة الشخوص، بل إن المؤشر الكيفى يؤكد هذا التقديم؛ فهى ليست زوجة طه المصيلحى، عمدة المنتهى فحسب، بل إن وظائفها الأساسية والهامشية تؤكد فاعليتها فى نمو الحدث وتطوره، برغم مايشوب هذه الفاعلية من سلبيات فى بعض الأحيان؛ إذ إن هذه السلبية التى تنتجها بنية السطح تؤول إلى إيجابية عميقة، حتى يمكن القول إنها بهدوئها وحبها لمن حولها وماحولها، تكاد توجه غالبية الحدث داخل منزل العمدة «طه»، بل تشارك ـ أيضا ـ فى توجيه الحدث خارج المنزل، حيث استحالت إلى رمز الخصوبة، وهى الخصيصة التى تحلق فى فضاء الريف المصرى على مستوى الأرض والحيوان، ثم البشر، ومن هنا دخلت دائرة «الخرافة» وأصبح «خلاصها» المتخلف من ولادتها أداة، أو وسيلة تستعين بها النساء العواقر لتحل فيهن الخصوبة بعد الجدب.

ثم تأتى شخصية العمدة «طه المصيلحى» تالية على مستوى الكم، وإن انقسم الكيف إلى قسمين، المشاركة الكيفية داخل المنزل، والمشاركة خارجه. ففى القسم الأول تظل الغلبة الكيفية لوديدة، بينما خارجه تتغلب الفاعلية الكيفية لطه تبعا للواقع النوعى فى الريف واحتكار الرجل للسلطة والفاعلية فى توجيه الحدث العام، ذلك أن طه كان مجسد السلطة الوراثية، لكنه تجسيد يتعالى على مكونات «العمدة» فى الوجه البحرى فى ريف مصر، ومايمثله هذا العمدة من قهر محدود مكانيا وزمانيا يوازى القهر المطلق على مستوى الواقع كله؛ ومن هنا دخلت شخصية طه دائرة «المخلص» الذى تعلقت به آمال قريته اجتماعيا واقتصاديا وأخلاقيا، فهو يكوّن مع زوجه وديدة ثنائية تكاملية تكاد تؤول إلى نوع من التوحد الذى يرتفع بهما إلى طبيعة تجريدية برغم تجسدهما تكوينيا وحدثيًا. الشخصية المحورية الثالثة «عديلة» زوجة العمدة الكبير «عبد القادر»، ومكونات هذه الشخصية مزدوجة تجمع بين ماحملته معها من عالم المدينة وبيئتها الحضرية بتقاليدها ذات الجذور التركية، وماجاءها من عالم الريف الذى دخلته مبكرا عند زواجها من الحاج عبد القادر قبل أن تبلغ مبلغ النساء الناضجات، وهذه الضدية التكوينية طبعت سلوكها العام بضدية تنافرية، فهى تصر على ذهاب أبنائها للتعليم فى أوربا، بينما تعيش فى عالم الخرافة الريفية عن الأحجبة والأعمال لحل مشكلاتها العائلية، كما سيطرت هذه الضدية على سلوكها داخل منزل العمدة، حيث تبدو ـ فى الظاهر ـ متسلطة على كل أفراد الأسرة، ومتحكمة فى دبة كل نملة فيه، بينما الواقع الفعلى يؤكد أن موجهة السلوك والحدث فى المنزل هى وديدة سواء كان التوجيه بالسلب أو بالإيجاب.

ثم يأتى عبد الحكيم فى المرتبة الرابعة لتستحضره الرواية من خلال بنوته للحاج عبد القادر وعديلة، وأخوته لطه عمدة المنتهى. وقد عمد الخطاب الروائى إلى تعتيم هذه الشخصية، فلم يكشف عن مكوناتها إلا على وجه الإجمال. ومن هنا، كان انتحار عبد الحكيم نوعا من الدرامية المأساوية غير المبررة، بل يمكن القول إنه انتحار مغلق على ذاته يرتفع بالشخصية إلى إطار الأبطال المأساويين فى الأساطير القديمة، وقد انسحبت هذه الأسطورية من عملية الانتحار إلى نتائجها المباشرة حيث استحال عبد الحكيم من طبيعته الوجودية المحدودة إلى كائن خرافى يعيش بعد الموت ويمارس الحضور

ليلا ليستكمل مهمته الوجودية السابقة، وربما احتفظ الخطاب لهذه الشخصية ببعض مكوناتها للأجزاء التالية، وهو ما أظن أن العمل الذى بين أيدينا يبشر به، إذ يطرح هذا الحضور الأسطورى إمكان الحضور الفعلى بعد ذلك.

ثم يأتى عبد القادر العمدة الكبير والد طه وعبد الحكيم وحيدر ورشدى، وقد تحرك الخطاب حكائيا للوراء ليستحضر الشخصية إلى منطقة الأحداث، ثم ليكشف عن جانب من سلوكها النفعى الذى يسعى إلى الجمع بين السلطة الإدارية فى «العمدية» والسلطة العلمية فى توجيه أبنائه لتحصيل العلم فى أرفع درجاته فى مصر وفى أوربا، فطه إلى الأزهر، وعبد الحكيم إلى الطب، وحيدر إلى الحقوق، ورشدى إلى الحربية، والسلطة الاقتصادية بقهر الفلاحين على سداد مالايطيقون، فعبد القادر كان مجسد السلطة القهرية التى أدت به إلى العزل من منصب العمدية. واللافت أن عبد القادر قد عزل من العمدية لظلمه بعض الفلاحين، وأن ابنه طه قد عزل عن العمدية لدفاعه عن بعض الفلاحين من ظلم الشرطة. فهذا الواقع الريفى كان يسمح لأفراده بأن يظلم بعضهم بعضا أحيانا، لكنه لم يكن يسمح إطلاقا بمواجهة السلطة البوليسية مهما بالغت فى قهرها وظلمها لأبناء الريف.

ويأتى رشدى فى المرتبة السادسة كمّيا، وأهمية حضور الشخصية فى أنه وسع دائرة المنتهى لتلتحم بفلسطين، مضيفة بذلك خطا وطنيا وقوميا على صعيد واحد. وأهمية هذا الخط الحكائى دفعت به إلى مفتتح الرواية، حيث عودة رشدى من الحرب مشحونا بالألم الجسدى والنفسى. وقد حرص الخطاب على استبقاء هذا الخط فى جسد الأحداث، حيث امتدت المنتهى إلى «الإسكندرية» التى يسكنها رشدى، ويعيش فيها حصارا نفسيا شبيها بحصاره المادى فى حرب فلسطين، فكان مثل «الهامة» التى تحلق فى سماء الوطن طلبا للثأر.

أما حيدر صاحب التردد الأخير - أحد أبناء عبد القادر- فهو ممثل خط المعرفة فى الرواية دون أن يمارس هذه المعرفة القانونية حدثياً على مستوى الحبكة وعلى مستوى المضمون، وهو مايعنى أن الشخصية مهيأة لأداء مهمة أخرى، بل إن الحدث الروائى يكاد يعمل على السخرية من هذه المعرفة القانونية عندما خدع حيدر فى زواجه الأول، حيث تم استبدال امرأة أخرى بالمرأة التى شاهدها للزواج منها، وهى خديعة منتشرة فى الريف كثيرا.

أما المهمة الأخرى التى نلحظها للشخصية، فهى أنها أتاحت تسرب خط من الرومانسية إلى الخطاب ليخفف من شحنته الاجتماعية الحادة، حيث رصد الخطاب علاقة الحب التى جمعت بين حيدر وزوجه إقبال، وفى هذا الخط تم فتح طريق فرعى للجمع بين الديانتين الإسلامية والمسيحية، وامتزاج الدماء بينهما، إذ إن إقبال تنتمى إلى فرع مسيحى يصل بين المنتهى وإيطاليا.

- ٥ -

إن تقديم الشخوص كميا وكيفيا يصاحبه تقديم جسدى بعيد عن الكم والكيف معا، لكنه متمم لهما على نحو من الأنحاء؛ إذ إن التقديم الجسدى كان مشاركا فى إنتاج الشخوص من ناحية، وموجها لها على مستوى الحكى من ناحية أخرى، على معنى أن التكوين الجسدى كان أداة روائية لها ضغطها البالغ على المتلقى فى عملية «التخيل» المزدوجة التى أشرنا إليها، وكأن الخطاب يريد أن ينقل للمتلقى كل خبرته بشخوصه على المستويات كافة، فلا تكاد تفلت شخصية من الشخوص التى عرضنا لها من تقديمها جسديا.

واللافت أن الشخصية الأولى فى الحضور الكمى «وديدة» لم تحظ بكم وافر من الوصف الجسدى، برغم أن الخطاب وجه عناية كبيرة للوصف الداخلى ومؤشراته السلوكية، بل إن اختيار المؤشر الإعلامى للشخصية «وديدة» كان مؤشرا على التكوين الداخلى لا الخارجى. وهنا، قد يطرح المتلقى على نفسه تساؤلا مضمرا عن إهمال الخطاب الروائى لاستكمال مجموع المواصفات الخارجية أو الجسدية لوديدة، فلا يجد إجابة قريبة. إلا أن هذه الشخصية دخيلة على المنتهى، فهى تحمل مواصفات بيئتها القادمة منها، وهى مواصفات تقترب إلى حد كبير من مواصفات أهل الريف عموما والمنتهى خصوصا، وبرغم القرب الوصفى فإن

وديدة دخيلة على المنتهى فلابد من وجود فارق ولو ضئيل يؤكد هذه المفارقة دون أن ينفي ذلك أن وديدة قد دخلت عالم المنتهى لتصير واحدة من مفرداته داخليا وخارجيا.

إن كل المواصفات الجسدية التي يمكن أن يحيط بها المتلقي أن وديدة امرأة رشيقة، وهي صفة غير مألوفة في بنات الأسر في الريف، وقد حرص الخطاب على إظهار هذه المفارقة:

وعكس نساء الدوار جميعهن كانت وديدة رشيقة في زمن عبرت فيه الرشاقة عن الشقاء، وتفاخرت فيه نساء طبقة الريف الوسطي بالسمنة دلالة على رغد العيش وكثرة الخدم[٢].

كما أن الوصف الروائي أضاف إلى هذا التكوين الكلي لون عينيها العسليتين، وشعرها الكستنائي، وذلك من خلال العلاقة الوراثية بين وديدة وابنتها قمر:

ورثت قمر هدوء وديدة، وعينيها العسليتين وشعرها الكستنائي[٣].

وقد استعاض الخطاب عن الإغراق في الوصف الجسدي الخارجي، بالوصف الداخلي الذي يحيل وديدة إلى تكوين معبأ بالحب والحنان الذي يشمل الواقع حولها، وقد بادلها هذا الواقع حبا بحب وحنانا بحنان، بدءا من عبد القادر وعديلة وانتهاء بمجموع أعضاء أسرة المصيلحي. ويدخل في هذا الإطار مجموع أفراد المنتهى ممن لهم صلة بدار العمدة من قريب أو بعيد، بل إن هذا التكوين العاطفي لوديدة يمتد إلى عالم الطير:

رأى وديدة وسط الحوش وسرب البط الصغير يمشي وراءها. كانت قد فتحت له باب الحظيرة تتقدمهم الأم نحو قنها، والحمام يهفهف حول يديها يلتقط منها الحب في إصرار غير خائف[٤].

ويبلغ تأثير وديدة أقصاه عندما تنعكس مشاعرها الداخلية على الطبيعة الخارجية، فذبول الطبيعة ذبول لها، ونضرتها نضرة لها:

تتفتح وديدة مثل كائنات الطبيعة في مواسم بعينها، وتذبل في مواسم أخرى، تماماً مثل شجرة السنط الوارفة بجوار عتبة الباب الكبير[٥].

وعلى عكس وديدة فقد حازت شخصية «طه» كمًا وافرا من الوصف الجسدي، لكن هذا الوصف موظف للكشف عن التكوين الداخلي للشخصية، فهو:

طويل، صلب البنيان، عريض الصدر، ذو ساعدين قويتين، وكفين نفرت عروقهما، عاشرته الشمس في المدى الفسيح صيفا وشتاء، فاشتعل البرونز على جبهته وأنفه، له عينان سوداوان ثاقبتان، يركزهما في بؤبؤ المتحدث إليه فيربكه دون ذنب جناه، وأنف حاد، وفم واسع تحرسه شفتان فيهما زرقة، وشعر أسود كثيف يختفي دائما تحت عمامة بيضاء[٦].

ولم يكتف الخطاب بهذا الوصف الخارجي أو الجسدي، فأتبعه بوصف داخلي يساعد في تحديد الطبيعة التكوينية لهذه الشخصية المحورية، فهي منذ مولدها تؤثر عالم «الفلاحة»، وعازفة عن السلطة في أشكالها كافة، وبخاصة «العمدية»، كما أنها عازفة عن اللهو والسمر مع الإخوة والأصدقاء، وعازفة عن نمط الحياة الحضرية، ومن ثم لم تسع إلى زيارة الأخوال في القاهرة لنفورها من طبيعة الحياة التي يحيونها.

إن هذه المكونات الداخلية قد انعكست في مسلك الشخصية العام والخاص، فقد استطاع:

بحكمته أن يحل مشاكل قريته دون اللجوء للبوليس إلا في القليل النادر، ساعده نجاح تجارته واتساعها على امتلاك سطوة المال، ونفوذه أيضا، وحتى إنه اعتاد على استكمال المشروعات العامة في الناحية عندما تتوقف بسبب عجز الميزانية. آمن طه المصيلحي أن العمل هو السبيل الوحيد إلى تحرير الفلاحين.. لذلك شارك الفلاحين مناصفة في مشروعات صغيرة كثيرة بالمال وهم بالعمل، ولم يترك بيتا في المنتهى دون أن

يشترى له جاموسة أو بقرة ينتفع بلبنها، ثم يبيعون وليدها مناصفة فى الربح معا[٧].

كان يمتلك هذا الشئ الربانى الذى ينفذ إلى قلب من يتعامل معه مباشرة، ساعد على هذا صوت هادئ ورزانة، وقدرة عالية على التحكم فى انفعالاته، وقد كان مسموع الكلمة فى الناحية كلها....[٨].

أما عديلة، فلم تأخذ حقها كاملا من الوصف الجسدى، مثلها مثل وديدة، وهو مايؤكد مالاحظناه سابقا من أن الدخلاء على المنتهى - برغم انخراطهم فيها - يعمل الخطاب على إنجاز مواصفاتهم الجسدية فى أضيق مساحة تعبيرية؛ فعديلة صاحبة الأمر والنهى فى دار العمدة لم يصفها الخطاب مباشرة، وإنما من خلال وصف إقبال الصغرى ابنة حيدر:

لها عينان زرقاوان مثل جدتها عديلة، اتخذتا شكل اللوزة المقلوبة، وانثنت رموشهما إلى أعلى فى استدارة أكملت جمال التصميم[٩].

الشخصية الرابعة عبد الحكيم - ابن المنتهى - ومن هنا أفاض الخطاب فى رصد مواصفاته الجسدية:

دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، بذلت عناية كبيرة فى تصفيفه للخلف، له عينان سوداوان، مستديرتان، وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح[١٠].

والواضح أن الخطاب قد حرص على أن يرث عبد الحكيم بعض مواصفات والده الجسدية فى لون العينين والشعر ودقة الجسم، بينما اختص عبد القادر بصفات أخرى تهز هذه العلاقة الوراثية، أو ربما تنقلها إلى الجد الأعلى، فعبد القادر أغنى أغنياء الناحية، جميل وخيال:

برم شنبه الرفيع، وتأكد من صلابته... دقيق الجسم، نحيل، له وجه مستدير، وعينان سوداوان واسعتان لايستقر بؤبؤهما، وأنف رفيع يشبه ثمرة البلح الزغلول بلا انحناءات، يجلس تحته - مرتاحا - فم واسع ذو شفتين رفيعتين، تقطع السفلى منه نغزة واضحة تشبه طابع الحسن الرابض فوق ذقنه، وله شعر أحمر مجعد أورثه بعض أولاده وأحفاده[١١].

وإذا كنا قد لاحظنا أثر الوراثة فى مواصفات عبد الحكيم، فإن هذا الأثر يكاد يتلاشى مع رشدى، إذ إن مكوناته الجسدية التى استحضرها الخطاب تؤهله للوظيفة الروائية وهى (ضابط فى الجيش المصرى)، فله:

هيئة رياضية مفتون بتنميتها، ووجه مستدير أحمر البشرة، يحمل آثار النعمة وإرهاق السفر، يومض بلمحات مصرية رغم القسمات المختلطة ولون عينيه الزرقاوين، وشعره الأسود، وحاجبيه الكثيفين اللذين يضفيان إحساسا بالقوة على صاحبهما[١٢].

وتعود الوراثة إلى الانتظام فى مواصفات حيدر، وهى وراثة تمتد إلى الأب والأم معا، فهو شاب يافع متدفق الحيوية والصحة:

أخذ عن أبيه ملامحه الدقيقة، وعن أمه اتساع العينين وزرقتهما، وسواد شعرها الفاحم[١٣].

إن متابعة خط المواصفات الجسدية تخلص إلى أن عناية الخطاب فى هذا الخط كانت مسلطة على المنتمين إلى المنتهى انتماء مباشرا، مع إهمال الشخوص الوافدة أو الدخيلة إهمالا جزئيا أو كليا، ومن ثم نلحظ امتداد هذا الخط الوصفى إلى «نعمة» ابنة الحاج عبد القادر (ص ١١)، وكوثر ابنة طه (٢٣)، ونازلى ابنة طه (٣٣)، ومحمود ابن طه (١٧٩)، وقمر ابنة طه (١٦٨) وأم حسبو إحدى الفلاحات (١٨٩) ومدبولى أحد الفلاحين (١٩٣) ونورة ابنة طه (٢٢٢)، وانتماء خط الوصف الجسدى للمنتهى وإغراقه فى هذا الانتماء انتقل به من عالم البشر إلى عالم الحيوان حتى إنه يصف أحد العجول بقوله:

قلب العجل ساقيه الخلفيتين، وبرطع على الطريق، وعيناه السوداوان المستديرتان مفتوحتان على المدى، رشيق أشبه بغزال برى له شعر ناعم مازال يكشف عن لون جلده الأحمر(١٤).

والملاحظ أن خط الوصف الجسدى أو الشكل عموما، يمتد فى معظم دفقات الرواية، وإن انحاز أحيانا إلى منطقة الأنوثة، وبخاصة عندما يتناول منطقة «الثدى» التى أغرق فيها الخطاب، فلم تفلت مجموع النسوة التى تعرض لهن من رصد هذه الظاهرة الأنثوية البارزة. فإذا أرادت الجدة عديلة أن تعبر عن نضج بنات طه وتحملهن للمسؤولية، لم تجد إلا هذا المؤشر الجسدى؛ فعندما تعتذر أمهن وديدة عن تصرفهن المتمرد على جدتهن قائلة: «أطفال» ترد عليها الجدة عديلة:

صغيرتهن.. بزها فى صدرها فى حجم الرمانة، يخرق عين الشمس.. ياوديدة!!(١٥).

وعلى هذا النحو تستحضر الصياغة مواصفات ثدى وديدة (٢١٠) (٢٢٠) (٢٢٥)، ونهدى نعمة المشدودين إلى أعلى، المستفزين لمن يحادثها (١٧٧)، وأثداء نساء المنتهى على وجه العموم (٦٣) و(٢١٧).. ونهدى رخية على وجه الخصوص، فلها «نهدان ينشران حربتيهما ويتحديانه - أى رجل - من تحت جلباب رخيص مزركش» (١٨٩)، ثم يمتد هذا الرصد الجسدى إلى خارج المنتهى إلى «دمياط» المعروفة بنمو أثداء بناتها مبكرا (١٤٠)، بل العناية بهذا الخط الوصفى تصل إلى الحيوان، حيث رصد ضرع الجاموسة وحلمتها(١٦).

إن هذه العناية لاتنحصر فى الناتج الأنثوى بطاقته الإغرائية، بل تتجاوز ذلك إلى ناتج أعم،وإن كان منتميا إلى الأنوثة أيضا هو «الأمومة» التى يكون الثدى فيها هو حلقة الاتصال بين الفرع والأصل، ومن هنا كان فقد الأبناء فى الحرب يدفع بالتوتر إلى منطقة الحنان والرى الطفولى «الأثداء» (٢١٧)، بل إن الخطاب يحتفظ لوديدة بخصوبة الثديين انتظارا لأى طارئ جديد يحتاجهما حتى ولو لم يكن من صلبها، فإقبال ابنة حيدر لم تجد لها أما عند مولدها، فكان ثديا وديدة نبع الحليب الذى ارتوت منه (٢٢٥).

- ٦ -

لاشك أن المكان يلعب دورا أساسيا فى أى عمل روائى، لكنه لايزيد على غيره من العناصر الأخرى مثل الزمان والشخوص والحبكة والمحتوى. لكن المكان فى (منتهى) يجاوز هذا الدور، حيث يصبح صاحب السيادة المطلقة فى إنتاج الشخوص والأحداث، بل إنه ينتج السرد والحوار والوصف، ومن هنا جاء المؤشر الخارجى للرواية (منتهى) الذى يحاصر المتلقى فى هذه المساحة المكانية، ثم يأخذ بيده على عالمها الداخلى والخارجى، السطحى والعميق، فينشئ بينه وبين المكان علاقة حميمة تتجاوز علاقته بالشخوص والأحداث ذاتها. معنى هذا أننا إذا حاولنا أن نحتكم إلى التقاليد الكلاسيكية فى التعامل مع الخطاب الروائى التى تهتم اهتماما بالغا بالشخوص ودورهم الأساسى والثانوى، فإننا نقول إن البطولة المطلقة فى هذا العمل الروائى كانت للمكان «منتهى» الذى سبق أن حللناه فى صدر هذه الدراسة بوصفه بنية لغوية كثيفة الإنتاج، متعددة الإشارة.

إن منتهى قد استحالت - فى منطق الحكى - إلى كائن متضخم فى العمق، وإن كان محدودا فى السطح، وهذا التضخم يأخذ طبيعة تحولية بين البشرية وغير البشرية، فمن المنتهى ينتشر الخصب والحياة، وفيها يحل الحرب والموت، وإليها ينتمى الزمن بتحولاته، والمناخ بتقلباته، وكأنها عالم منغلق على ذاته.

إن التضخم جعل المنتهى مساحة للإرسال والاستقبال على صعيد واحد، من ثم احتملت ظواهر الحزن والفرح «وسهرت المنتهى ليلة من أسوأ لياليها» (٩٧)، «عشش السهاد فى أزقة المنتهى» (١٠٣) «وانطلق الغناء جماعيا ملعلعا فى سماء المنتهى» (٩٦).

إن المنتهى إذ أرسلت كل هذه المشاعر الضدية، فإنها - أيضا - كانت مستقبلة لها، فالحكى يرصد دخول الهجانة إلى المنتهى للانتقام منها: «وجاء فريق جديد دخل المنتهى مستفزا ترابها، ومعفرا فضاءها بما يثيره من صيحات وشتائم» (١٤٩)، «راوغ الأمل المنتهى عن بعد» (١٧٥).

إن أهمية المكان كمية وكيفية على صعيد واحد، فالمكان يتسع لاستيعاب مجموعة من الشخوص التى سبق أن

أشرنا إليها كميا، لكن المؤشر الكمي يخفي وراءه كثافة عددية نتيجة لأن معظم الشخوص تدخل دائرة الأبوة أو الأمومة، مما يعني أنها تمثل أسرة كاملة بكل كثرتها العددية الريفية. وعلى مستوى الكيف، فمعظم الشخوص لها وظيفة في الرواية تتحرك في ثلاث مستويات: فاعلة - مفعولة - محايدة بين الفاعلية والمفعولية، لكنها على مستوياتها كافة تأخذ شرعية وجودها ووظيفتها من عالم المكان، حتى أصبحت الشخوص تعرف بالمكان لا بذواتها ولا بوظائفها، أو لنقل إن المكان يمثل خطا أساسيا في مكونات الشخوص، فالسرد يستدعي مجموعة (العمد) الذين تولوا السلطة في «منتهى»؛ «تمام» الجد الأكبر، ثم «عبد القادر» ثم «طه». ولا يستدعيهم السرد بوصفهم عمدا، وإنما بوصفهم عمدا للمنتهى: «حين دوى الرصاص في مكتب الحاج عبد القادر المصيلحي عمدة المنتهى» [١٦]، ويقول طه مؤكدا هذا الانتماء المكاني بوصفه إضافة له: «أنا عمدة المنتهى يابنى أوسع» [١٧].

لكن يبدو أن المكان له طاقته الاختيارية في تعميق العلاقة بينه وبين شخوص أو أحداث بذاتها، فإذا كانت المنتهى تحتضن شخوصها على وجه العموم، فإن لعائلة المصيلحي موضعا خاصا، وقد آثرت المنتهى أن تستقر السلطة الإدارية فيها، فإذا خرجت العمدية من عائلة المصيلحي، فإنه يعني انفصال السلطة عن المنتهى ذاتها؛ فعندما يستحضر السرد شخصية الشيخ إبراهيم الدسوقي رشدان الذي تولى منصب العمدة في مرحلة مؤقتة من تاريخ المنتهى، لايستحضره إلا بوصفه «العمدة» لا عمدة المنتهى: «ثم دخلوا بيت العمدة الشيخ إبراهيم دسوقي رشدان» [١٨].

بل إن الواقع المكاني إذا أراد استيعاب شخصية محورية كشخصية «وديدة» من خارج دائرته، فإنه يوجه السرد إلى تنسيق الأحداث بحيث يتم عقد علاقة قرابة أو مصاهرة بين الشخصية الطارئة وشخوص المنتهى، والربط الشخصي أداة للربط المكاني، فالسرد يستدعي زواج نعمة بنت الحاج عبد القادر ويقدمه في إطار من الدرامية البالغة، حيث يقتل زوجها وهو بين يديها في ليلة عرسهما، ويترتب على ذلك أن تتزوج نعمة من عمدة قرية الحور المجاورة للمنتهى، ويكون هذا الزواج أداة لزواج وديدة الابنة الكبرى لعمدة الحور من طه شقيق نعمة.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى عديلة، فالبرغم من أن نشأتها كانت خارج إطار المنتهى، فإنها لاتصبح من منتجات هذه القرية إلا لأن جدتها لأمها من منتجات المنتهى. أما نزيهة زوجة رشدى، فإن السرد لايفصح تماما عن بيئتها المكانية، وكل مايمكن استخلاصه أنها من أسرة ثرية محفوفة بالخدم والوصيفات، ومن ثم حازت مساحة ترددية ضئيلة؛ حيث تردد اسمها سبع مرات فقط، ولم تأخذ وظيفة إيجابية إلا في كونها أداة لزواج حيدر من إقبال.

ويلاحظ أن الغرباء الوافدين على المنتهى إذا لم يدخلوا في علاقة كاملة معها، فإنها تلفظهم، وبخاصة إذا انقطعت العلاقات التي جاءت بهم إليها؛ فماري زوجة عبد الحكيم غادرت المنتهى بعد انتحار زوجها ولم ترجع إليها ثانية، بينما عادت ابنتها عديلة عندما كبرت وشدها الحنين إلى جذورها الأولى في هذا الواقع المكاني.

وبالرغم من أن بعض الشخوص المحورية من منتجات هذه البيئة المكانية قد غادروها مثل عبد الحكيم وحيدر ورشدى، فإن هذه البيئة ظلت مركز جذب لكل منهم، وظلت موجهة لفاعلياتهم ووظائفهم في الحبكة، بل إنها ظلت الرحم الذي يعودون إليه لتحصيل الهدوء النفسي والجسدي، وهو ما أكدته عديلة الجدة، إذ إنها تدرك أن حل أية مشكلة لشخصية من هذه الشخصيات إنما يكون بالعودة إلى هذا المكان، وهو مايجعل العلاقة بين المنتهى وشخوصها نوعا من التوحد، وأي خروج منها هو نوع من التمزق والمعاناة النفسية الحادة، وإن حافظ هذا التوحد على إعلاء المكان وإعطائه قدرات تكوينية جسديا ونفسيا لمفرداته من البشر وغير البشر؛ فالعلاقة بين المكان والبشر أصبحت علاقة تضايفية تجمع بينهما على مستوى الأمومة والبنوة:

فالنساء في المنتهى كن ييبسن قبل أن يصلن إلى سنها (أي رخية إحدى الفلاحات) هذا، وتكون الواحدة منهن قد عرفت عشر أو خمس عشرة ولادة حسب الظروف [١٩].

قوامها ممشوق مثل سائر نساء المنتهى اللاتى لم يعرفن السمنة قط، أو يذقن أوجاع الظهر[٢٠].

إن مشاركة المكان فى الحبكة والموضوع تجاوزت حدود مساحته التنفيذية؛ إذ إن المنتهى فى تقلباتها التاريخية تصبح تلخيصا للواقع الوطنى فى مصر كلها، فهى لاتفقد استقلاليتها الحديثة إلا لتشارك فى الخط الوطنى العام، وفيما عدا ذلك فإنها تكاد تنغلق على نفسها، وربما كانت جنازة عبد الحكيم أكثر تجليات المنتهى فى فاعليتها الوطنية: «بذرت المنتهى بشباب يصرخ بالثأر والاستقلال»[٢١].

وتأكيداً السلطة المكان فى إنتاج الروائية، نلحظ أن الخطاب يعمل على تحويل المنتهى من بعدها الواقعى المعاين، إلى واقع فنى، أو «فلكلورى» به تعرف الشخوص، وبه تحدد مكانتها الاجتماعية، ففى مناسبة زواج حيدر تردد الفلاحات أغنياتها قائلة:

ياخاتم ذهب ياعريسنا ياحاكم على المنتهى[٢٢]

إن مركزية المنتهى على مستوى المكان لم تمنع الخطاب من الانتشار المكانى فى مصر وخارج مصر، وإن ظلت مجموعة الأماكن الطارئة امتدادا للمكان المركزى على نحو من الأنحاء، ففى داخل مصر تحضر أماكن: التل الكبير الإسكندرية، الحور، العزيزية، المساهنة، المغربلين، العباسية البدرشين، العياط، روضة النيل، دمياط، مسيس، سنباط، روض الفرج، القاهرة، ثم يجاوز الاستدعاء المكانى مصر إلى السعودية أحيانا، والكويت أحيانا أخرى، ثم فرنسا وإيطاليا.

أما فلسطين فحضورها فى الخطاب الروائى مرتبط بالخط الوطنى الذى تفجر من المنتهى مجسدا فى رشدى، ومن هنا ترددت أماكن: إسرائيل - تل أبيب - الدنجور - كفار داروم - بيرون إسحق - غزة - بئر سبع - بركة العمارة - دير سنيد - المجدل - نجبا - نيتسانيم - بيت جرين - الخليل - العسلوج.

إن هذه الكثافة المكانية تظل فى إطار تنمية المنتهى اجتماعيا وثقافيا ووطنيا، فمجموعة الأماكن الفلسطينية توافدت إلى الخطاب الروائى من خلال الوظيفة التى حددها الخطاب لشخصية رشدى ابن المنتهى لحما ودما الذى شارك فى هذه الحرب المقدسة التى دارت رحاها فى أرض فلسطين.

أما مجموعة الأماكن التى استدعاها الخطاب فى ريف مصر، فإنها جاءت موظفة لأمرين: الأول تنمية العلاقات الاجتماعية بين المنتهى ومايجاورها من القرى، والثانى تأكيد الخط الوطنى فى التمرد ضد السلطة الخارجية الممثلة فى الاستعمار الإنجليزى، مثل (العزيزية، والبدرشين، والعياط).

أما القاهرة والإسكندرية فكلتاهما مستدعاة من المنتهى لإضافة عناصر البهجة التى تنفرد بها المدينة، كما حدث فى زواج حيدر، أو إضافة مفردات جديدة قد تتحول إلى واحدة من مفردات المنتهى وقد تلفظها مثل: عريس «قمر»، وقد تكون مجرد امتداد مكانى للمنتهى كالإسكندرية التى استقر بها رشدى دون أن ينفصل عن بيئته المكانية بحال من الأحوال.

أما الأماكن العربية: السعودية والكويت، فإنها تمثل مؤشرات على ظاهرة اجتماعية استفاضت بعد ذلك، هى اغتراب المصريين بحثا عن المال فى رحاب البترول، على عكس الاغتراب فى أوربا الذى كان طلبا للثقافة والمعرفة، وهذا وذاك يمثل إضافة إلى الواقع المكانى للمنتهى.

- ٧ -

إن حيازة المكان للبطولة المطلقة تنحسر شيئا ما عن المنتهى لتدخل مساحة مكانية محدودة هى «دار العمدة» ففى هذه الدار تتحرك الأحداث منتشرة هنا وهناك مكونة شبكة كاملة من العلاقات المعقدة أو البسيطة التى تجمع بين الشخوص أو تباعد بينها حسب المسار الحكائى واحتياجاته الدرامية.

إن دخول دار العمدة دائرة البطولة تبعه عناية فائقة من الخطاب ببنائها الشكلى داخليا وخارجيا منذ أن تدب فيها الحركة مع الصباح إلى لحظة السكون الليلى، حيث يمتزج السرد بالوصف لينتج دارا ريفية من الطراز الأول، لكنها ريفية من نوع خاص فيها نكهة السلطة، وعبير العراقة، وملامح الثراء، حيث تم إنشاؤها على خمسة من الفدادين، تجمع بين المبنى الرئيسى وزريبة المواشى، والسباط والشكمة، والمكونات الداخلية التى حازت غرفة طه - منها - مساحة صياغية خاصة فهى «مفرودة الكلة السماوية اللون، مفتوح شباكها البحرى، مغلق ضوءها»[٢٣].

ولاتكاد لحظة زمنية تعيشها هذه الدار تمر دون أن تنال حقها من الوصف، حتى لحظة النوم:

عكس الفانوس المعلق على باب السوباط أضواء وخطوطا افترشت أرض الحوش الذى سقفه السماء.. ربّعت وديدة رجليها أمام المطبخ... تستطلع أحجار الدار، والأبواب الكبيرة التى لم تلحظ عددها من قبل، تشاغلت تحصيها: الباب الخارجى الكبير، باب الفيلا، وباب الشكمة، الرواق يفتح على ساحة لها بابان، أحدهما للزريبة، والآخر لحوش الدار، وباب السلم، ثم باب للسلم فى كل طابق، وباب لكل مقعد يطل على السوباط، وباب للشقة الصغيرة، وباب للشقة الكبيرة فوق الشكمة، وباب للحمام... باب المطبخ، باب غرفة اللبن، باب غرفة العيش، باب ساحة الفرن، باب دياب(٢٤).

إن هذه الضخامة التكوينية كانت موازيا للتكوين الاجتماعى خارج الدار بكل مفرداته، أو لنقل إن الدار كانت موازيا موضوعيا للواقع. فبرغم أن الواقع البشرى فيها ينتمى إلى عائلة واحدة، هى عائلة المصيلحى، فإن النظام الذى يحكمها يكاد يكون نظاما طبقيا موازيا لطبقية الواقع العام فى الريف المصرى، هذه الطبقية فرضتها عديلة الوافدة من القاهرة محملة بمخزون وافر منها، فهى تدير البيت على أساس تقسيم داخلى، فالدوار الخارجى يمشى وفق نظام خاص:

أما الحرملك فهو مقسم إلى طبقات، الدور الأرضى فى ناحية والدور الأول والثانى فى ناحية أخرى.

وجدت وديدة نفسها تنتمى بمرور الوقت إلى أسفل السلم لا أعلاه، رغم جاه أبيها، وهيبة عائلتها الرفيعة وسط عائلات الناحية(٢٥).

وعلى نحو مانلاحظه من تمرد فى الواقع على تلك الفوارق الظالمة، فإن بنات طه يثرن أيضا على تلك التفرقة، وتؤيدهن وديدة فى هذه الثورة، برغم محاولات طه الضمنية فى إزالة جانب كبير من هذه التفرقة للتقريب بين فئات الدار بإمداد أسرته الصغيرة باحتياجاتها حتى يحقق لها قدراً من الحرية والاستقلالية.

واستكمالا لهذا الواقع الاجتماعى فى الدار، يرصد السرد عالم الخدم فيها، إذ من عادة الفلاحات أن تخدمن فى مثل هذه الدور الكبيرة ليمثلن الجانب الهامشى فى مجتمع الدار برغم أنهن يتحملن العبء الأكبر فى العمل.

إن الدار فى (المنتهى) تمثل السلطة الاقتصادية والإدارية على صعيد واحد، أو لنقل إنها تتوحد ـ على الخصوص ـ بالسلطة الإدارية ـ العمدة ـ والصراع الذى يدور فى المنتهى حول هذا المنصب ينعكس على تلك الدار، على معنى أن العلاقة بين الدار ومنصب العمدية علاقة جدلية، وغياب أى طرف من الطرفين غياب للطرف الآخر؛ ومن هنا كان الصراع حادا فى المنتهى حول هذا المنصب الإدارى والاجتماعى معا. صحيح أن العمدية وراثية فى عائلة المصيلحى منذ أيام تمام، ثم عبد القادر، ثم طه، لكن الصراع الخفى فى المنتهى لم يتوقف أبدا، وهو ماجعل الدار تعيش حالة من التوتر الدائمة التى قد تتحول إلى نوع من العنف حتى لاتفقد الدار مكانتها فى هذه البيئة الريفية؛ فمازال طه يتذكر نفسه «واقفا فوق سطح دار يطلق النار على منافسه.. وابتسم، ولم يخايله شعور بالذنب، أو تقلقه لحظة تردد واحدة»(٢٦)... يقول طه: «لم أجد صعوبة فى اختيار المكان الذى أطلق منه النار على سليمان عطية»(٢٧).

إن هذا التصرف العنيف من طه قد دفع خصومه إلى الاعتراف بسيادة دار المصيلحى:

وقد تناقل الناس فى القرية أن الحاج عطية الكبير قد اصطحب ابن أخيه إلى دوار طه معتذرا بنفسه عن تصرفه الأحمق... ومع هذا لم تنقطع العداوة من النفوس، وظلت تعجن أوهامها فى قلوبهم، وتحت جلدهم، لكنها لم تجد أبدا متنفسا علنياً لكى تكشف عن نفسها(٢٨).

وبرغم أن عائلة المصيلحى كانت حريصة غاية الحرص على أن تظل دارهم مقرا للعمدية، فإن الظروف قد أجبرتهم على التخلى عن هذا المنصب فى موقفين متضادين، أحدهما عندما تجاوز عبد القادر حدود المسموح به فى هذا الواقع الطبقى فتسبب فى وفاة الفلاح عبد المنعم غزال لأنه حاول أن يسترد جاموسته التى استولى عليها العمدة وفاء لبعض ديونه، فضربه الخفر ضربا أدى إلى وفاته. والآخر تم فيه عزل طه لأنه انحاز إلى جانب الفلاحين ضد سلطة البوليس الذين اعتدوا عليهم وهم يبحثون عن السلاح فى المنتهى، فالظلم والقسوة قد حرما دار المصيلحى من العمدية، والعدالة والإنصاف ـ أيضا ـ حرماها منها، وهو مايؤكد عفونة الواقع الاجتماعى على مستوى الريف المصرى عموما، وعلى مستوى المنتهى على وجه الخصوص.

ـ ٨ ـ

إن مثل هذه المتابعة التفكيكية تقدم مستخلصا أوليا، وهو أن الخطاب لايقدم عملا روائيا بالمعنى الكلاسيكى أو حتى الرومانسى، إنما يقدم «سيناريو» يضم مجموعة مواقف قد لاتبدو مترابطة على مستوى البناء السطحى نتيجة لاهتزاز خط الزمن السردى وتحركه حركة ضدية إلى الوراء أو إلى الأمام، لكن التأمل العميق فى هذا التفكيك يقود إلى مستخلص آخر يؤكد وجود وحدة خفية تجمع بين هذه اللقطات الصغيرة، وهى وحدة تكاد تعلو على مستوى الروائية ذاتها؛ إذ إن السرد والحوار والوصف يتكاتفون على ملء الفجوات الزمنية والحديثة بترسيخ فاعلية المكان، وإعطائه طاقة إنتاجية تجعله منطقة ارتكاز تتفجر فيها الأحداث، وتتوالد منها الشخوص، ثم يتحول الحدث والشخوص إلى حكائية روائية من الطراز الأول.

إن هذا المنهج التحليلى يضع بين يدى المتلقى مجموعة وفيرة من الأحداث التى تبلغ ستة وثلاثين حدثا، منها أربعة عشر حدثا تتحرك على مستوى السطح والعمق، وترتبط بالبعد المكانى ومكونات الشخوص ووظائفهم الحكائية، وهو ماأعطاها طابعا محوريا، فى إنتاج السرد أو الحوار أو الوصف، وهى:

١ـ سرقة عبد المنعم غزال لجاموسته من زريبة العمدة «عبد القادر» التى كان قد استولى عليها وفاء لدين عليه، وأهمية الحدث أنه يجسد الواقع الاجتماعى والاقتصادى فى بيئة الريف عموما، والمنتهى خصوصا، فهو واقع يجمع بين المالك فى أعلى السلم الاجتماعى، والمستأجر أو العامل فى أسفل هذا السلم، كما يجسد مفردات أدوات العمل الريفى، وفى مقدمتها «الجاموسة» التى يرتكز عليها الفلاح فى تحقيق بعض من احتياجاته المعيشية، وبسببها يعرض حياته للخطر، ومن جانب آخر يقدم الحكى صاحب العمل فى إطار من القسوة والجبروت والتحكم، وقد ترتب على محاولة عبد المنعم غزال استرداد جاموسته أن فقد حياته، ثم فقد عبد القادر منصب العمدة. فمحورية الحدث أنه قد عدل من مسار الحكى لتأخذ شخصية «طه» الأهمية المركزية، فى استعادة السلطة لأسرة المصيلحى بعد أن فقدتها لمدة عام كامل ذهبت فيه إلى عائلة «الحاج عطية». ومع انتقال السلطة من عبد القادر إلى طه يحدث تحول خطير؛ إذ يعمل طه على تحول الظلم والقهر إلى نوع من العدالة والحب والتعاون، على معنى أن حكم عبد القادر يمثل الواقع الفعلى، وحكم طه يمثل الحلم الذى أتيح له أن يتحقق، أو الذى يجب أن يتحقق فى هذا الواقع الطبقى القديم. كأن المنتهى بواقعها المكانى كانت تعمل جاهدة على تعديل الأحداث للوصول إلى الواقع الحلم على يد طه، واختيار الاسم «طه» هنا له مؤشره الرمزى، فهو من أسماء الرسول الذى جاء بمهمة أساسية هى نشر العدل بين الناس وإنصاف المظلوم من الظالم، فى مواجهة المؤشر الإعلامى «عبد القادر» بكل سيطرته وتحكمه، بعيدا عن القدرة العلوية للذات المطلقة.

٢ـ الحدث المحورى الثانى هو دخول البوليس إلى المنتهى ـ فى عهد طه ـ للبحث عن السلاح، واشتباكه مع الأهالى فى معركة غير متكافئة، وقد قدم الحكى جانبا من عدوانية البوليس فى تعامله مع أهل المنتهى، وأهمية الحدث فى أنه يضيف إلى القهر الخاص، الذى لاحظناه من عبد القادر، القهر العام الذى انتهى بسجن بعض الفلاحين بعد الاعتداء عليهم بالضرب والتعذيب، كما انتهى بإيقاف طه

عن العمدية؛ أى إيقاف الإنصاف والعدل اللذين شهدتهما المنتهى على يدى طه، وهو مايعنى من جانب آخر أن العدالة كانت حالة مؤقتة فى هذا الواقع الريفى الذى انحصر بين نار السلطة الخاصة، ونار السلطة العامة.

٣ـ الحادث الثالث: استقالة طه من منصب العمدة، بوصفه نوعًا من الاحتجاج على تجاوزات البوليس واعتدائه بالإهانة والضرب على أهل المنتهى. وإذا كانت الاستقالة قد رفضت، وهو مايعنى اعتدال الميزان، فإن هذا الاعتدال كان مؤقتا، إذ انتهى بإيقاف طه عن العمدية لمدة عام.

وأهمية الحدث فى إعلاء شخصية طه وإدخالها دائرة «المخلص» الذى يحترم ذاته كما يحترم واقعه، وتأكيد أن المخلص الحاضر لن يكون مكلفا بمهمة من السماء، وإنما سوف ينبت المخلص من داخل الواقع برغم تهرؤ هذا الواقع واختلال العدالة فيه، بل ربما كان هذا الخلل هو مبشر الخلاص والمخلص على صعيد واحد.

٤ـ انفتاح المكان «المنتهى» على الغرباء «الهجانة» الذين تسلطوا عليها وعلى أهلها تنفيذا لأوامر السلطة البوليسية، وهنا نجد مؤشرا مزدوجا يجمع بين السلطة وأدواتها، وهذه الأدوات مرغمة على تنفيذ (الأوامر) برغم عدم اقتناعها بها. ودليل عدم الاقتناع أن العلاقة تحولت بين المنتهى والهجانة من علاقة ضدية إلى علاقة فيها قدر كبير من التوافق الذى وصل إلى الألفة، وهو مايحصر مراكز القهر فى مراكز السلطة ذاتها.

٥ـ انتحار عبد الحكيم، وفعل الانتحار قد يتنافى مع المؤشر الاسمى «عبد الحكيم»؛ إذ إن موجب الحكمة ألا ينسحب الحكيم من المواجهة. لكن يبدو أن امتلاء الواقع بالعفونة قد ألغى مفهوم الحكمة ليحل محله مفهوم اليأس، أو ربما تصور عبد الحكيم أن انتحاره ـ الذى وصفته الرواية بالاستشهاد ـ قد يكون وقودا للحركة الوطنية، ومن ثم حاول السرد إلغاء هذا الانتحار فى المعتقد الشعبى الخرافى، وظل عبد الحكيم يتابع مهمته الوطنية فى مقاومة الاحتلال الإنجليزى.

٦ـ والواضح أن مهمة عبد الحكيم كانت مزدوجة تنحاز فى جانبها الخفى إلى الحركة الوطنية ضد الاستعمار، وتدخل فى جانبها الظاهر فى مهمة اجتماعية لتخليص أبناء المنتهى من أمراضهم الجسدية وبخاصة أمراض العيون التى أنهكها العلاج البدائى الذى سبق أن عالجه يحيى حقى فى (قنديل أم هاشم).

٧ـ زفاف نعيمة ـ أخت طه ـ إلى عطية سيد أحمد، ومقتل العريس فى ليلة الزفاف، وقد أثر هذا الحادث الجزئى فى مجرى الأحداث العام حيث انتقلت المصاهرة المنتظرة بين عائلة المصيلحى وأبو كحيلة، إلى مصاهرة بين المصيلحى وعمدة «الحور»، وقد أدى ذلك إلى اشتعال الصراع بين عائلتى المصيلحى وأبو كحيلة، وبخاصة بعد أن رفض زواج نعيمة من شقيق زوجها المقتول. الأمر الثانى هو فاعلية نعيمة فى زواج أخيها طه من ابنة زوجها الكبرى «وديدة»، وهو ما أدى إلى تخصيب (المنتهى) بطاقة إضافية من الحب والحنان والخصوبة، كما سبق أن أوضحنا.

٨ ـ إطلاق طه الرصاص على منافسه فى منصب العمدة لحسم الموقف نهائيًا. ويلاحظ هنا أن السرد حرص على الاحتفاظ لشخصية طه بدور المخلص بكل مكوناته من الطهر والبراءة، فلم يوجه طه رصاصة إلى غريمه مباشرة ـ برغم قدرته على ذلك ـ وإنما جعل من الرصاصات علامة إنذار لا غير، وقد أدى الحادث «الشكلى» إلى إنهاء الخصومة ـ مؤقتا ـ بين الطرفين.

٩ـ زواج حيدر من بنت عمدة «مسيس»، وقد اتجه السرد فى هذا الحادث إلى استحضار موقف يتكرر كثيرا وهو أن يشاهد العريس امرأة، ويزوجوه بغيرها، وهو تنبيه مبكر إلى خطورة بعض التقاليد التى تقوم على الخداع والتدليس. وإن كان الحادث ـ من جانب آخر ـ قد أكد مقولة تنتشر كثيرا بين أهل الحضر ـ من «لؤم» أهل الريف، وهو لؤم استطاع أن يخدع رجل القانون فى أخص خصوصياته، وقد ترتب على ذلك امتداد مساحة المنتهى إلى باريس، حيث أسرع حيدر بالرحيل إليها بعد أن طلق هذه الخديعة.

١٠ـ انتقال منصب العمدة إلى بيت الفحام بعد إيقاف طه عن العمدية لمدة عام، وقد أكد هذا الحادث تعلق

أفراد المنتهى «بالمخلص» حيث ظلوا على ولائهم لطه، وظل تعاملهم معه على أساس أنه العمدة الفعلى.

١١ـ هجوم الدودة على محاصيل الفلاحين من القطن والذرة. وقد ترتب على ذلك خسائر فادحة للمنتهى، وهو مايعنى أن المنتهى لم تكن تواجه ظلما خارجيا من الشرطة فحسب، بل إنها كانت تواجه عدوانا من الطبيعة ذاتها عجزت عن مواجهته برغم كل مابذلته من مقاومة. وبالضرورة، فإن ذلك سوف ينعكس على مسلك المنتهى اقتصاديا واجتماعيا، لأن المالك لايعنيه إلا تحصيل إيجاره من الفلاح دون نظر إلى مثل هذه الكوارث الطبيعية.

١٢ـ ويتداخل مع هذا الحادث الطبيعى، انتشار الوباء فى المنتهى، دون عناية طبية كافية. فكأن العجز الاقتصادى قد انضاف إليه عجز جسدى، بالإضافة إلى العجز السابق فى مواجهة البوليس، وهو مايجعل الفلاح فى حصار دائم بين السماء والأرض.

١٣ـ وفى إطار عدوانية الطبيعة يستحضر الحكى حادث فيضان النيل فى عهد العمدة «تمام» الجد الأكبر لطه، وهنا يستحضر الحكى ـ أيضا ـ دور المنتهى النموذجى فى مقاومة هذه الظاهرة الطبيعية المدمرة.

إن الأحداث الثلاثة الأخيرة تكاد تعلى من المنتهى لأنها لاتعرف الاستسلام أمام الظلم والعدوان أيا كان مصدره، وكأنها حرم مقدس لايجب المساس به.

١٤ـ تمرد بنات طه على جدتهن، الذى كان فى حقيقته تمردا على الوضع الطبقى فى دار العمدة، ثم إشارة خفية إلى التمرد المطلوب على الوضع الطبقى فى مصر كلها.

وبالإضافة إلى مجموع هذه الأحداث الجزئية، يتجه الخطاب إلى توظيف مجموعة أخرى من الأحداث التى تتوقف مهمتها عند تأكيد فاعلية المكان فى إنتاج الرواية، برغم أنها أحداث يمكن أن نسميها أحداثا هامشية، لأنها لاتغير فى مجرى الحدث العام، أو حتى تعدل فيه، وإنما تضيف إليه فحسب، وهذه الأحداث:

١ـ تأكيد دور المخلص لطه بإعطائه طاقة جسمية ضخمة ساعدته على الانتصار على أحد الثيران الهائجة وسيطرته عليه. ومن الممكن تجاوز المستوى السطحى للحادث وكشف وظيفته العميقة، فى أنه نبوءة بانتصار المخلص على قوى الظلم مهما كان عنفها وضراوتها.

٢ـ حادث يؤكد العدوانية المتسلطة على المنتهى، وهو ظهور بعض الغرقى، ومحاولة الأهالى الخلاص من الغريق خوفا من مواجهة البوليس. والمؤشر العميق هنا أن المنتهى وأهلها أصبحوا مسؤولين عما يفعلونه عن قصد ووعى، وما يأتيهم على غير رغبة منهم، فهم فى كلا الأمرين محاسبون عما لم يرتكبوه من خطايا.

٣ـ حادث يؤكد أن المنتهى تتخلص ـ غالبا ـ من الغرباء عنها، فإذا كانت قد تخلصت من مارى زوجة عبد الحكيم برحيلها عائدة إلى وطنها، فقد تخلصت من «إقبال» زوجة حيدر، حيث ماتت وهى تضع مولودتها «إقبال» الصغيرة التى تمثل إضافة أصيلة للمنتهى.

٤ـ حادث يؤكد عالم الأسطورة والخرافة فى الريف عموما، والمنتهى على وجه الخصوص، حيث يستحضر السرد الممتزج بالوصف مولد «الشيخ سلامة» ومايحيط به من لهو وأفراح، لكن السرد يترك المولد ليستدعى تاريخ هذا الشيخ وما أحاط به من أسطورية أتاحت له هذه المكانة المقدسة فى هذا الواقع البدائى الساذج.

٥ـ حادث يكاد يكون نوعا من النبوءة عن الهجرة المصرية إلى عالم البترول، حيث رحيل كوثر ابنة طه المفاجئ من المنتهى للحاق بزوجها والسفر إلى السعودية فرارا مما يتهدده من اعتقال. صحيح أن الحادث فى ذاته يؤكد سيطرة عالم الاعتقالات على مصر، لكنه مؤشر عن تزايد التطلع إلى عالم البترول سواء أكان ذلك بالهروب من الاعتقال أم الرغبة فى جمع المال، لكن يلاحظ أن كوثر ابنة المنتهى قد عبأت «المنتهى» فى حقائبها عند فتح ذاكرتها ساعة الرحيل لاستحضار قريتها بكل أحداثها الصغيرة والكبيرة.

ثم ينضم إلى مجموع هذه الأحداث خط إضافى يغوص فى أعماق الوجود البشرى بكل رغباته ونواقصه، ونعنى بذلك خط الشبقية الذى يكشف عن اجتراء هذا

المجتمع المحافظ على حواجز المحرمات، أو لنقل إن هذه المحرمات كانت مكونا أساسيا فى هذا الواقع المغلق والمفتوح على صعيد واحد. ويبدو أن السرد يستحضر حادثا أوليا له إشارته الواضحة إلى خصوبة الرجال فى هذا الواقع المحدود، هو زواج مدبولى من هانم فى سن متقدمة وإنجابها منه، ثم يستحضر السرد امرأة من المنتهى يتجسد فيها عالم الأنوثة بكل حواشيه الجنسية هى «رخية» التى استطاعت أن تدفع مرزوق لطلاق «حلاوتهم» والزواج منها.

وإذا كان الحادثان الفرعيان السابقان قد دخلا إطار الشرعية، فإن الخطاب يستدعى معهما مجموعة من الأحداث الجزئية التى تخرج عن إطار هذه الشرعية مثل:

١ـ العلاقة المحرمة بين بشير قهوجى العمدة وروايح خادمة العمدة.

٢ـ فضيحة العلاقة الجنسية بين المرسى وحسنية فى الغيط.

٣ـ فضيحة ولادة رخية لذيل حمار، وهى فضيحة أسطورية حتى أن زوجها اتهمهما بأنها خانته مع حمار.

٤ـ فضيحة أبو المعاطى فى علاقته الجنسية مع إحدى الكلاب.

وهذا الخط الحدثى يكاد يقتصر على الظواهر الجنسية العلنية دون أن يتوغل فى العلاقات السرية، التى يبدو أنها كانت كثيفة، وكثافتها تأتى من المؤشر العلنى.

وفى إطار الهامشية تأتى مجموعة من الأحداث التى تغوص فى عالم الطفولة، ذلك أن الخطاب حريص على إنتاج المنتهى بكل مستوياتها، وبكل مراحلها الزمنية المصاحبة للشخوص، من ذلك:

١ـ محاولة عبد الحميد ابن طه السيطرة على أحد العجول وإصابته فى هذه المحاولة.

٢ـ اختفاء عبد الحميد فى قدر النحاس ونومه فيه أثناء لعبه مع إخوته وماترتب على ذلك من قلق لأهل البيت انقلب إلى نوع من المرح بعد العثور عليه.

٣ـ قيام إسماعيل ـ ابن طه ـ بزراعة الإوز ظنا منه أنها سوف تثمر كالنبات.

ثم تنتهى مجموعة الأحداث الجزئية بمجموعة من الحوادث التى تدور خارج المنتهى، لكنها تنتمى إليها على نحو من الأنحاء:

١ـ حكاية الشيخ سلامة وأسطوريته التى جعلت منه وليا له مقام ومولد.

٢ـ اعتقال سعد زغلول ورفاقه وصدى ذلك فى الواقع المصرى.

٣ـ تحطيم قرية العزيزية والبدرشين والعياط نتيجة لهجوم الأهالى على بعض الجنود الإنجليز.

٤ـ حرب فلسطين.

٥ـ الحرب العالمية.

إن متابعة هذا الكم الحدثى يؤكد أننا فى مواجهة خصوبة إنتاجية تعى واقعها العام والخاص، وتعى مكوناته الداخلية والخارجية، وتعى مسلكه الظاهر والخفى، أو لنقل إن الإبداع كانت له رؤية شمولية، وكوّن من هذه الرؤية شبكة حدثية تمتد وتتوقف، تتكامل وتتصادم، تتقدم وتتراجع لكنها لم تنفصل عن واقعها المباشر أو غير المباشر.

ـ ٩ ـ

وكما أنتج المكان الشخوص والأحداث، فإنه يمارس فاعليته فى إنتاج الطقوس والتقاليد التى تحيط بالشخوص، أو توجه الأحداث، ويمكن تحديد مجموعة محاور لهذه الطقوس هى:

١ـ طقوس الزواج:

ويلاحظ هنا أن الخطاب يقدم نموذجين لمستويين اجتماعيين فى المنتهى، طقوس الزواج فى دار العمدة، وطقوسه خارج الدار. وبرغم الفارق الاجتماعى بين المستويين، فإن مكوناتهما تكاد تتوافق فى ترديد الأغانى الريفية، وارتفاع الزغاريد، وإعداد الملابس التى تتمايز من مستوى لمستوى آخر، ودعوة كل بيوت القرية للمشاركة.

حدث هذا فى زواج نعيمه ابنة الحاج عبد القادر، وإن كان قد صاحب زفافها بهرجة وبذخ يؤكدان ثراء الحاج عبد القادر وبذخه الشديد الذى أدى فى نهاية أيامه إلى بيع معظم أراضيه (٨٩)، كما حدث فى زواج حيدر من ابنه عمدة «مسيس»، وإن اتسع نطاق الطقس هنا لاستدعاء فرقة الشيخ سلامة من القاهرة، والمداحين من السيد البدوى، والغوازى من سنباط، وراقصة من روض الفرج (١٥٢)، أما قمر ابنة طه قد أضافت إلى طقوس الزواج عالم المشغولات والمطرزات.

لكن الطقس الزواجى حريص على استحضار ظاهرة تكاد تنقرض فى عالم الريف، لكن الخطاب كان حريصا عليها لأن الزواج نفسه صاحبته ملابسات اتهام روايح مع بشير القهوجى، ثم زواجها من ابن عمها لعلاج الموقف عائليا، وقد استدعى ذلك ـ بالإضافة إلى الأفراح المصاحبة:

خروج الشاش فوق عصى خشبية مرفرفا فى يد قنوع «الداية» واستلمته الأيادى خطفاً، وخرجوا من الدار يلفون البلد والحناجر تزعق صارخة:

قولو لابوها يقوم بقى يتعشى

ونعلن أن شرف البنت لم يمس(٢٩)

ويطول بنا الأمر لو رحنا نستحضر مجموع الطقوس المصاحبة من استحضار «الماشطة» وإعداد «الأحجبة» اللازمة، وترديد الأغانى الفلكلورية المميزة

٢ـ إن طقس الزواج يتلازم مع طقس الفرح عموما، وربما كان أكثر ملامحه تلك الأغانى الشعبية التى بلغت فى الرواية خمس عشرة أغنية. وطبقية الواقع الاجتماعى فى المنتهى تمتد إلى بناء مجموعة الأغنيات، حيث تحتفظ الأغنية بطبيعة البيئة التى تنتمى إليها أو تتردد فيها، ففى أفراح كوثر ابنة طه تأخذ الأغنية نوعا من الرفاهية والفخامة:

اثنين لشـــيل الهـــدوم

واثنين لشـــيل الدست

واثنين يحـــموا العـــريس

واثنين يحـــملوا الست

واثنين لطلق البـــخـــور

واثنين لطلق المسك

واثنين يقـــولوا للعـــريس

مـــبـــروك عليك الست

بينما فى فرح روايح تأخذ الأغنية بناء أقل فخامة وترفا:

دوسى يا لعروسة على المقصب دوسى

داست العروسة شخشخت بحلقها

ضحك العريس وقال حلال يافلوسى

ولم تقتصر طقوس الأفراح على مناسبات الزواج ومقدماته، وإنما تمتد إلى الأعياد الدينية والمصرية، وإن لم يعرض الخطاب الروائى إلا لعيد «شم النسيم»، ومايصحبه من خروج القرية كلها فى القوارب الشراعية المزينة بالأعلام والورد، وإقبال الأطفال على قراطيس الترمس والحلبة المنبتة والملانة(٣٠).

ثم أفراح الموالد، وبخاصة مولد «الشيخ سلامة»، حيث يدق العمال الأوتاد لنشر القماش المطرز بالآيات القرآنية والأدعيات النبوية، وافتراش الباعة الحصير ببضاعتهم الرخيصة، وشراء الأطفال للفوريرات والطراطير والمزامير وطيارات الورق، وحضور المراجيح الحديدية فوق عربات الكارو، وجلوس النسوة أمام صوانى البالوظة والبسبوسة والمهلبية.

وواضح أن مثل هذه الطقوس تكاد تكون تعبيرا عن واقع فقير يبحث عن نوع من المتعة التى تناسب فقره، أو التى تخفف من وطأة المعاناة، أو التى تدخل الكبار فى غيبوبة «الذكر» طلبا للراحة الداخلية بعد أن فقدوا الراحة الخارجية.

٣ـ أما الطقس الثالث، فهو طقس ناتج عن الطقس الأول «الزواج» ومايصاحبه من الطقس الثانى «الفرح»، ونعنى بذلك طقس «عدم الإنجاب»، وقد أخذت ظاهرة عدم الإنجاب طبيعة الطقوس الموروثة، لأن هذا الواقع كان يحتاج بشدة إلى الإنجاب، لكنه احتياج متغاير، إذ إنه عند الأثرياء نوع من «العزوة» والاهتمام «بالتراث»، أما عند الواقع

المطحون فإنه يكون عونا فى العمل ومساعدة فى مواجهة الحياة، لكنه فى هذا وذاك سيطرت عليه الخرافة التى وصلت إلى حد العقيدة، وقد نالت «نعيمة» كما وفيرا من هذه الطقوس التى اهتم الخطاب بتفصيلاتها الظاهرة والخفية، لكن حتى فى هذه الطقوس تحدث مفارقة بين طقوس الأغنياء وطقوس الفقراء، أو لنقل إن طقوس الفقراء تكون معلقة بعالم الأغنياء تابعة له، فمسعدة ـ إحدى الفلاحات ـ تسعى للحمل عن طريق الحصول على بعض من جلباب الحاج عبد القادر بعد حادثة موت «عبد المنعم غزال»؛ لأن هناك عقيدة ريفية وهى أن الطفل الذى يخرج من كم رجل ظالم يمكن أن يواجه المستحيل حتى أنه يتغلب على الموت[٣١]. كما أن هناك طقسا استحدثته المنتهى حول وديدة وخصوبتها المعدية، وكل عاقر تتوسل بشئ منها لتحقق لنفسها أمل الإنجاب، أو أمل حماية الأطفال من الموت بعد الولادة.

أما طقوس الأغنياء، فقد تحملت الداية «قنوع» مهمتها بداية ونهاية بإيعاز من «عديلة». وهى طقوس تصل إلى درجة الغرابة الشديدة من مثل ماقامت به الداية من إغراق قطعة قماش بخليط من اللبن المأخوذ بالتساوى من حليب امرأة وابنتها ترضعان معا، ووضع القماشة فى نهاية مهبل نعيمة. ثم تصل إلى السذاجة الشديدة إلى مثل جمع كثير من أوراق الأشجار وغليها فى إناء ثم إجلاس نعيمة فوق فوهته. ولم تتوقف المحاولات إلا بعد أن حملت نعيمة ونالت «قنوع» الحلاوة.

٤ـ الطقس الرابع، طقس الطعام. وكما حرص الخطاب على تأكيد رؤيته لعالم المنتهى من خلال الواقع الاجتماعى، فإنه كان أكثر حرصا على ذلك فى هذا الطقس. فإذا كان مجتمع الدرجة الدنيا يعيش طعامه فى مستوى تحت مستوى البشر حتى إن فلاحيه كانوا يتجمعون حول الطبالى للعشاء وهم يدشون البصل[٣٢]، فإن مجتمع الطبقة العليا لايعرفون إلا «ذبح» الطيور والمواشى، والولائم الضخمة التى تكفى الضيوف أو رجال الشرطة والنيابة عند حضورهم للمنتهى فى أية مناسبة من المناسبات.

ويكاد يكون طقس إعداد (الفطير) بكل مستلزماته من أهم طقوس الطعام فى هذا المجتمع، ثم يليه طقس «شواء الذرة» فى ليالى الصيف، ومايصحب كل ذلك من تسامر وتبادل للأحاديث الجادة أو المرحة.

٥ـ وللزراعة طقوسها فى هذا الواقع الزراعى الذى لم يعرف من الصناعة إلا بعض الصناعات التى تتصل بهذا الواقع مثل معاصر الياسمين، ومناحل العسل، ومصانع الجبن الصغيرة وأنوال السجاد والمغازل.[٣٣] وحتى هذه البشائر الصناعية كانت مستمدة من الطبقة العليا؛ إذ إنها قامت بمساعدة طه وتوجيهاته بوصفه «المخلص» كما لاحظنا فى كل تصرفاته الخاصة والعامة.

ويحرص الخطاب على رصد طقوس الزراعة إذا كانت خاصة بالفاكهة، أو بالزراعة التقليدية، ومايتصل بهذه وتلك من جهود فى مقاومة الآفات، وهى جهود أخذت صورة جماعية فى أغلب الأحيان، وبخاصة عندما تتأزم الأمور وتتحالف الطبيعة على الأرض لإنهاكها بالآفات المدمرة التى كانت تترك المنتهى فى شظف لايسلم منه فلاح، بل ربما تجاوز الطبقة الدنيا ليلمس الطبقة العليا فى خفة وليونة.

٦ـ وآخر الطقوس التى عرضها الخطاب، طقس الموت الذى بلغ درجة كبيرة من القداسة، وأغرق إلى حد كبير فى الخرافة والخيال.

نلحظ هذه القداسة فى «انتحار عبد الحكيم» والحرص على زيارة قبره فى المواسم والأعياد، ومايصحب تلك الزيارة من مراسم فى الطعام والملبس وقراءة القرآن، ثم اقتران القداسة بعالم الخرافة والخيال فى ظهور عبد الحكيم بعد موته ومواصلته الكفاح ضد الاستعمار. ثم تتجلى طقوس الموت مع وفاة «إقبال» زوجة حيدر، ومايتلازم معه من رسوم الملبس، والامتناع عن مأكولات بعينها مثل الأرز باللبن والسكر، وفرك الكسكسى ،والحمصية، وتبطيط الرقاق، ولف محشى ورق العنب، وتحريم أكل البسبوسة والكنافة والجلاش ولقمة القاضى وغيرها من الأطعمة التى تشى بالبهجة والفرحة.

ويدخل فى نطاق طقس الموت ظهور الغرقى فى القرية ومحاولة الخلاص منهم هروبا من المسؤولية أولا، وتحاشيا لعدوانية رجال البوليس الذين يأتون للتحقيق، ثم يمتد طقس الغرق إلى ظهور «عفريت الغريق» ومايصاحبه من حكايات تثير الرعب والفزع ليلا(٣٤). إن مجموع طقوس التى استحضرها الخطاب الروائى فى عالم المنتهى كانت موظفة فنيا بدرجة عالية، حيث حققت عدة نتائج على صعيد واحد. وربما كانت أهم هذه النتائج أن الطقوس ـ بطريق غير مباشر ـ قد أظهرت الواقع الطبقى فى هذا المجتمع وفوارقه الحادة حتى رأينا طقوسا للفقراء وطقوسا للأغنياء، لكنها ـ فى الوقت نفسه ـ أظهرت طابع الثقافة التى تسيطر على عالم المنتهى التى تجمع بين الفطرية والبدائية والوراثة. ومع ظهور الثقافة ظهرت مكونات كثير من الشخوص بمفاهيمها الخاصة والعامة، كما تجسدت مجموعة من العلاقات التى تجمع بينها فى السراء والضراء، سواء أكانت علاقة تكامل أم تنافر، وسواء أكانت على المستوى الفردى أم الجماعى.

وواضح أن مجموع الطقوس كان لها تدخل مباشر فى الحدث العام، وفى الأحداث الجزئية بالتعديل الجزئى أو الكلى، أو بتحويل مسار الحدث أو إلغائه، أو بتبسيطه أو تعقيده. وهى تداخلات تحتاج إلى دراسة خاصة تكشف عنها تفصيلا، وتحدد نواتجها على مستوى الحبكة أو على مستوى المضمون.

ـ ١٠ ـ

إن إنتاج الخطاب الروائى يعتمد بالدرجة الأولى على «السرد» دون أن يلغى ذلك الأدوات الأخرى كالحوار والحوار الداخلى والوصف، لكن السرد يحتاج إلى «سارد» وسوف نعرض فى المحور الأخير لهذه الدراسة لنوعية السارد ومستوياته. لكن الذى يعنينا فى هذا المحور من الدراسة أن نطرح مجموعة الظواهر الفنية المصاحبة لإنتاج الخطاب التى تتوزع بين السارد أو الراوى، ثم الشخوص وكيفية حضورها فى الحدث، ثم الحدث ذاته وكيفية مشاركته فى إنتاج الروائية، ثم الأنماط الحكائية، وبخاصة الثنائيات التكاملية أو الضدية، ثم انفتاح الخطاب على غيره من الخطابات أو التوجيهات الأدبية. إن الراوى فى (منتهى) يحضر مع أول ملفوظ فى الرواية: «توقفت العربة أمام الباب الخارجى للدوار» (٣٥) حيث يتصدر الفعل الماضى الملفوظ ليعلن بداية السرد، وبداية حضور السارد على صعيد واحد، لكن السارد مع حضوره يعلن عن هدفه المباشر وهو إنتاج الأدبية، ومن هنا ينحرف بالسرد إلى عملية إعلاء للصياغة للدخول فى منطقة التخيل:

> كانت عقارب الساعة قد تجاوزت الثالثة من صباح ذلك الليل الذى يوشوش فيه القمر الأرض بنور ناعم(٣٦)

ولم يكن هدف السارد إنتاج الأدبية فحسب، بل إن إنتاج الأدبية كان هدفا ضمنيا لإعلان أحقية السارد فى التدخل الحر فى التشكيل الصياغى، وفى تكوين خطوط الأحداث ماظهر منها ومابطن، فهو السارد الذى لاتخفى عليه خافية، وهو السارد الذى يستطيع أن يتسرب إلى المناطق المحللة والمحرمة، المباحة وغير المباحة، الظاهرة والخفية، ومن ثم تمكن السارد من أن ينقل لخطابه (عملية الإجهاض) التى تمت «لروايح» بكل تفصيلاتها الدقيقة حتى كأن السارد هو الذى قام بإجراء هذه العملية بنفسه.(٣٧)

بل إن السارد يكاد يقدم من السرد الوصفى مالم تلم به الشخصية ذاتها؛ ففى محاولات قنوع إنهاء عقم نعيمة ببعض الطقوس الخرافية، تجلسها على فوهة إناء مملوء ببعض أوراق الشجر المغلية، ثم يصف السرد التغيرات التى أصابت الأعضاء الجنسية لنعيمة على نحو قد لاتدركه نعيمة نفسها.(٣٨)

إن معرفة السارد بكل الخفايا أتاح له أن يستحضر شخوصه من خلال الحدث أحيانا، ومن خلال مواصفاتهم أحيانا أخرى، وهو مايعنى الابتعاد عن التجريد أو الافتعال فى تقديم كل شخصية؛ فروايح تحضر إلى رحاب السرد خلال ارتكابها جريمة الزنى وافتضاح أمرها، ثم من خلال مشاعرها المذعورة من ناحية أخرى فالمتلقى لايواجه الشخصية فى حالتها العادية أو المألوفة وإنما فى حالات التوتر التى تشعل نوعا من الدرامية فى السرد كله:ت

> تراجعت وديدة عائدة بكلمات غاضبة، غير مقتنعة بما ستفعله أخت زوجها، وتطلب من الله الستر. اصطدمت بعينين مذعورتين تلمعان فى الظلام. انهارت روايح على الأرض(٣٩).

وإذا كان السارد قد استطاع الوصول إلى مناطق الخفاء «الظاهرة»، فإنه أيضا امتلك قدرة الدخول إلى أعماق الشخصية، حتى يمكن القول بأن السارد قد توحد بها على نحو من الأنحاء:

عندما هدأت حركة قطار الثالثة قبل أن يدخل المحطة لم يكن طه قد أدرك بعد أن تغييرا كبيرا ينتظره على أرصفتها، ولم يكن يستطيع أن يسأل نفسه فى تلك الساعة إن كان يفضل أن تسير حياته على النمط السابق لهذه اللحظة الفاصلة، أم أن هذا التحول الذى جاء بالحديد والنار فى صالحه؟ الشئ الوحيد الذى يعرفه طه وأدركه ـ بعد أن مرت الأيام ـ أنه استطاع التعرف على نفسه بوضوح لم يكن ليتم أبدا بدون تلك الأحداث(٤٠).

واللافت أن السارد برغم دكتاتوريته فى السرد، وسيطرته على الأحداث بداية ونهاية، كان يتنازل أحيانا عن بعض حقوقه ليسمح لبعض الشخوص بالحلول محله وإنتاج السرد، حدث هذا مع طه ورشدى، بل إنه سمح بذلك لمدبولى برغم هامشيته الروائية، فطه يتوجه إليه بأن يسرد على الحاضرين قصة الفيضان الكبير الذى حدث فى عهد الحاج تمام، وهنا يأخذ مدبولى زمام السرد ويمارس الحكى ملغيا مهمة السارد الأولى تماما(٤١).

وإذا كان السارد قد استطاع أن ينتج شخوصه من خلال الأحداث فإن هذا الإنتاج الأولى كان تمهيدا للكشف عن العلاقة المعقدة أو البسيطة التى تربط بينها.

وبما أن الحدث كان الخلفية التى أنتجت الشخوص، فإن عناية السرد به كانت واسعة، على معنى أن السرد له قدرة الإلمام بالماضى، والتنبؤ بالآتى، ثم له قدرة تحويل الحدث ذاته إلى طاقة تجريدية رامزة مع الحفاظ على تجسيده الأولى، فحادثة العلاقة الجنسية المحرمة بين روايح وبشير فى دار العمدة التى تواجه المتلقى فى بداية الرواية، تتحول فى العمق إلى طاقة رامزة إلى الفساد العام فى الواقع المصرى، وبخاصة فى حرب فلسطين. فالفساد الخاص أصبح معادلا للفساد العام، ومن هنا جمع السرد بينهما فى سياق واحد، وصول رشدى عائدا من حرب فلسطين جريحا، ووقوع الجريمة فى بيت العمدة ومفاجأته بها عند استيقاظه لاستقبال رشدى.

ويلاحظ أن السارد أعطى لنفسه حرية مطلقة فى التعامل مع الأحداث، فكان يترك الحدث إذا شاء، ويعود إليه إذا شاء، كما حدث فى حكاية «الغريق» ثم يذكر من تفصيلاته ما يريد، ويهمل منها ما يريد اعتمادا على قدرة المتلقى فى إدراك الغائب أو المحذوف، ثم يكمل الحدث أحيانا، ويتركه مبتورا أحيانا أخرى، ويتحرك بالسرد إلى الوراء أحيانا وللأمام أحيانا أخرى، حيث يتم فتح ذاكرة الشخوص لاستدعاء الماضى على مستوى الحدث أو الشخصية. ومن طبيعة الأمور أن يستوعب السارد مجموع هذه الذاكرات جميعا، وأن يمتلك مفاتيح الفتح والإغلاق، دون أن يغفل ـ فى كل ذلك ـ أن ما ينتجه من سرد من منتجات المكان (المنتهى).

ويبدو أن السارد له غواية خاصة مع البناء الثنائى، على معنى تلازم المتقابلات فى كل مناطق التوتر، وبخاصة تقابلات «الموت والحياة» و «الحزن والفرح» و«القوة والضعف». فعلى مستوى ثنائية الموت والحياة يمكن رصد مجموعة من المواقف التى تلازم فيها الموت بالحياة والحياة بالموت. فعلى الرغم من قلة حكايات الموت فى المنتهى، فإن الثنائية تتجلى بحدة عند موت إقبال زوجة حيدر، وولادة «إقبال» ابنتها فى لحظة وفاة الأم، كما تتجلى الثنائية فى موت حيدر بالانتحار الفعلى، ثم إحياؤه عن طريق الخيال والخرافة، ثم ثالثا فى موت عبدالمنعم غزال الذى كان موته أملا لنساء القرية فى الخلاص من العقم، يقول السرد:

سبب هذا الحادث المفاجئ انفراجا وأملا جديدا عند نساء القرية اللاتى يموت أطفالهن بعد الولادة، فقد كن يؤمن أن الطفل الذى يخرج من كم رجل ظالم، هذا الطفل الذى يواجه المستحيل منذ لحظة ميلاده يستطيع أن يغلب الموت أيضا(٤٢).

وتظهر الثنائية على نحو غير مباشر عندما يظهر «غريق» أمام غيط أبو كحيلة ويتجمع الأهالى ليكتشفوا أنها أنثى، فى هذه اللحظة ينتقل السرد إلى دار طه ليرصد موقف حياتى بالغ الدلالة، حيث تعيش وديدة لحظة المخاض، وعندما تطلب من أمها الدخول إلى سريرها والنوم حتى يفرجها الله تقول لها حماتها عديلة: «معقول يأتى النوم؟ سبحان من يخرج روحا من روح يا بنتى»(٤٣).

كما تحافظ الثنائية على مستوى غير المباشرة عندما يلازم الخطاب بين وديدة وخصوبتها التى تتجاوز عملية الإنجاب إلى كل ما تمسه يداها، و«نعمة» شقيقة طه:

> لقد احتارت أم طه مع ابنتها نعمة التى مر على زواجها سنوات دون أن تكتحل عيناها برؤية مولود لها (٤٤).

ويتعامل الخطاب مع ثنائية «الفرح والحزن» على نحو تلازمى أيضا، فروايح التى سببت لأهلها مأساة بحملها سفاحا من بشير، يتحول حزنها وحزن أهلها إلى فرحة غامرة تنتهى بإعلان براءتها عند زفافها لابن عمها فرج. ويلاحظ هنا حرص الخطاب على اختيار المؤشر الإعلامى «فرج» الذى يوافق السياق بوصفه «المخلص» المؤقت من أزمة روايح مع بشير، كما يحرص السرد على الملازمة بين السرور والحزن عندما يقول:

> وعندما هلت العصارى جلس أبو شعيشع واضعا يده فى يد فرج ابن أخيه ليكتب المأذون الكتاب، رغم أن كل من حضرت الفرح قد لصقت فمها ـ قبل دخول الدار ـ فى أذن جارتها وأقسمت أنها تعرف تفاصيل الفضيحة(٤٥).

وفى قمة أفراح المنتهى بمولد الشيخ سلامة بكل مظاهره التى عرضنا لها، يحاول عبدالمنعم غزال استرداد جاموسته من زريبة العمدة عبدالقادر وانتهى الموقف بتجريسه، ثم عقابه عقابا أدى إلى موته.

وتصل الثنائية إلى ذروتها فى زفاف نعمة إلى عطية، حيث يسقط الزوج قتيلا بين يدى عروسه برصاصة طائشة، فبينما تتذكر نعمة تعليمات أمها بالمروق من تحت ساق حماتها عند دخولها من بوابة الحرملك:

> اخترقت رصاصة الغناء، ومرقت وسط الجموع الفرحة لتستقر فى صدر العريس(٤٦).

وتحتفظ الثنائية بحضورها المأساوى فى زواج حيدر، ففى ذروة الأفراح والبذخ الشديد الذى أصر عليه الحاج عبدالقادر يكتشف حيدر خديعته، حيث استبدل بالعروس التى شاهدها غيرها، فبينما يتردد الغناء:

> يا خاتم ذهب ياعريسنا
>
> يا حاكم على المنتهى

فوجئ المدعوون بالعريس ينثر كرسيه من فوق العرش صارخا:

> «هذه ليست عروستى.. هذه ليست عروستى»(٤٧).

ثم تتنامى الثنائية إلى ثنائية «القوة والضعف» التى سيطرت على كثير من الأحداث ووجهت السرد إلى ملاحظتها فى خفاء شديد، فى لحظة عودة رشدى من حرب فلسطين أثناء الهدنة، يستحضر السرد مواصفات الشخصية، وبخاصة هيئته الرياضية المفتون بتنميتها، لكى يزاوج بين هذه القوة الشكلية، والضعف الطارئ الذى تمثل فى إصابة يد رشدى وتجبيرها، ووهن ساقيه الجريحتين(٤٨).

وعندما يستحضر السرد معركة طه مع الثور الهائج وانتصاره عليه، وهى معركة تجلت فيها القدرات البدنية لطه، ينحرف السرد إلى استحضار نتائج المعركة وكيف أصابت العمدة بخلع فى عظمة كاحله، وعطب فى العمود الفقرى ظل يعانى منه طول حياته(٤٩).

واللافت أن هذا البناء الثنائى يظل سائداً حتى مع انتقال السرد من عالم الواقع إلى الأسطورة أو الخرافة فى حكاية الشيخ سلامة، فهذا المتصوف الذى يجوب البلاد يعلم الفلاحين أصول الدين، يذكر له أهل المنتهى أنه قبل رحيله إلى ربه بشهرين انكشف عنه الحجاب، وانفتحت السموات أمام عينيه، وأنه تمكن من إحياء طفل ميت وأنه عندما أحس بتجدد الحياة فى دمه عرف أنه ملاق ربه، وأنه سأل ربه أن

يعطيه أمارة، وكانت الأمارة ظهور براعم خضراء فى عصاته الجافة. ثم تصل الثنائية إلى ذروتها عندما أسلم الروح، إذ لما جاء الصباح:

أورقت العصا، وتجذرت، وأسفرت عن شجرة جميز عظيمة مازالت تظلل قبره(٥٠)

إن مجموع الظواهر الفنية الملازمة للسرد فى إنتاج الأدبية تسعى إلى نوع من الانفتاح على الخطابات السردية الأخرى، وهو انفتاح يتم دون وعى، لكنه مؤشر على أن كل خطاب أدبى هو ابن شرعى لميراث أدبى ممتد فى البعيد أو القريب، و(المنتهى) لم تنغلق على نفسها فى استدعاء الشخوص والأحداث، بل إنها كانت تنظر أحيانا ـ فى خفاء ـ إلى سرديات أخرى تكاد تتوافق معها فى الإطار العام للحدث، فلا يمكن أن يغيب عن المتلقى عالم (الأرض) لعبدالرحمن الشرقاوى، وبخاصة هجوم الهجانة على القرية وإنزال العقاب بأهلها، ثم تحول العلاقة بين الهجانة والفلاحين إلى نوع من الألفة؛ فكلاهما خاضع لسلطة أقوى منه توجهه رغم إرادته إلى عدوانية غير مبررة. وفى عالم (الأرض) تجرى العلاقات الشاذة بين الإنسان والحيوان بوصفها نوعاً من التنفيس عن المكبوت الجنسى، وهو ما نلاحظه فى (المنتهى).

وكما تحضر (الأرض)، تحضر (قنديل أم هاشم) فى طرح بدائية العلاج، علاج العينين على وجه الخصوص. إن حضور هذه الأعمال ـ على خفاء ـ فى خطاب هالة البدرى، يؤكد على نحو من الأنحاء أننا فى مواجهة خصوبة إنتاجية واعية بموروثها، واعية بالتجارب السابقة عليها، دون أن تفقد فى هذا الوعى شيئا من استقلاليتها فى إنتاج الحدث أولا، ثم توظيفه سياقيا ثانيا.

إن هذا الانفتاح على عالم الرواية يقودنا إلى رصد انفتاح محدود على الخطاب القرآنى، وبخاصة فى إنتاج الصيغة اللغوية التى تمتص الصيغة القرآنية. وقد تم هذا الامتصاص لحظة مراودة الأمل لأهل المنتهى فى زراعة القطن «وهم يتأملون المساحة الواسعة التى ستضئ يوما بالعهن الأبيض المنفوش»(٥١) فالخطاب الروائى يمتص الخطاب القرآنى فى قوله تعالى من سورة القارعة: «وتكون الجبال كالعهن المنفوش». (القارعة آية ٤)

وعلى نحو ما يصنع الخطاب الشعرى، يمتص الخطاب الروائى ملفوظ الشاعر «كفافس» مضيفا بذلك صوتا إضافيا يشارك فى إنتاج مأساة أهل المنتهى عند انفتاح ذاكرتهم على لحظات دامية عرفوا فيها ذل القيد وظلام السجون، ولسع السياط، والتبعثر فى الطرقات(٥٢).

ـ ١١ ـ

إن الخطاب الأدبى لا يمكن أن يقدم نفسه للمتلقى إلا من خلال اللغة، أو لنقل إن الخطاب الأدبى هو لغة أولا وآخرا. لا يمكن الكشف عن أدبيته إلا بالتعامل التحليلى مع لغته إفرادا وتركيبا.

وقد أوضحنا ـ فى صدر هذه الدراسة ـ كيف أن التعامل مع المفردات كان يميل على نحو واضح إلى حقل «الريف»، وأن دواله قد ترددت بكثافة واضحة. لكن أهمية التعامل مع هذا الحقل تتجاوز حدود مفرداته، لأنه وسع من دائرة نفوذه حتى شملت الخطاب الروائى لهالة البدرى طولا وعرضا، بل إنه يكاد يستحوذ على كثير من الدوال التى لا تنتمى إليه معجميا أو عرفيا، إذ يبدو أن تجاور الدوال قد أحدث بينها نوعا من «التماس» الدلالى حتى دخلت جموع الدوال حقل «الريف» على نحو من الأنحاء، ففى مثل قول الخطاب:

وكان عبدالمنعم قد أجر أرضا من الحاج عبدالقادر فى عزبة الخلفاوى، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم دودة القطن عليه ومرت أيام دون أن يدبر ـ هو وجيرانه المؤاجرين لباقى أرض العزبة ـ بديلا لهذا الإيجار(٥٣).

فى هذه الدفقة السردية تتردد دوال حقل الريف: (أجر، أرضا، عزبة، إيجار، جفاف، المحصول، دودة، القطن، المؤاجرين، أرض، العزبة)، لكن مجموعة الدوال الأخرى المشاركة فى إنتاج الدفقة تدخل فى نطاق الحقل بفعل السياق الذى يضمها؛ فـ «عبدالمنعم» ليس اسما مجردا،

وإنما هو مؤشر إعلامى ضاغط يستحضر صفتين للشخصية، صفة العبودية أولا. ثم عبدالمنعم ثانيا. وإذا كانت الصفة الأولى تعود إلى الشخصية، فإن الثانية يمكن أن تشير - فى خفاء - إلى مالك الأرض الذى ينعم على فلاحيه إذا شاء، ويحرمهم إذا شاء. يتأكد هذا المؤشر بالوظيفة النحوية للدال، إذ هو يقع فاعلا للفعل «أجر» ومن ثم يدخل فى حيز حقله الريفى. وكذلك الأمر فى دال «الخلفاوى» فبرغم أنه يخرج عن دائرة حقل الريف، لكن تضايفه مع دال «عزبة» يشده - أيضا إلى الحقل السابق، وهكذا الأمر فى مجموع الدوال التى تضمها الدفقة، بل فى مجموع الدوال التى يضمها الخطاب.

وفى هذا المستوى الإفرادى يعمد الخطاب إلى تقنية صياغية لافتة، هى إيقاع الاختيار على أفعال بعينها تساعده فى إنتاج الحدث زمانيا أحياناً ومكانيا أحياناً أخرى، وقد لا يكون هذا ولا ذاك وإنما تعمل على إنتاج الحدث فى ذاته بعيدا عن الهوامش المصاحبة له.

إن الخطاب الروائى لهالة البدرى (منتهى) يضم ستة عشر فصلا، تبدأ كلها بصيغة «الفعل» ماعدا الفصلين الرابع والتاسع، وتتوالى افتتاحيات الفصول على النحو التالى:

الفصل الأول: توقفت العربة (٣).

الفصل الثانى: شق القارب (١٩)

الفصل الثالث: تحلق أطفال طه (٣٠).

الفصل الرابع: حر قائظ (٤١).

الفصل الخامس: جلس طه (٦٣).

الفصل السادس: تذكر طه (٧٦)

الفصل السابع: انشغل كل من فى الدار (٨٩).

الفصل الثامن: عشش السهاد (١٠٣).

الفصل التاسع: حين دوى صوت الرصاص (١١٨).

الفصل العاشر: تحلقت العاملات (١٣٥).

الفصل الحادى عشر: دارت النوارج (١٤٩).

الفصل الثانى عشر: صحا صبح (١٦٤).

الفصل الثالث عشر: راوغ الأمل المنتهى (١٧٥).

الفصل الرابع عشر: رحل مع وصول الفجر ليل (١٩٢).

الفصل الخامس عشر: استيقظ الدوار (٢٢٤).

الفصل السادس عشر: لم تكن وديدة (٢٣٢).

وسيطرة صيغة الماضى واضحة، حتى عندما استخدم الخطاب صيغة المضارع فى الفصل الأخير، خلص الفعل من زمنه ودفعه إلى زمن الماضى بتأثير أداة النفى «لم» مما يعنى أن السرد يعتمد بالدرجة الأولى على فتح الذاكرة الشخصية لاستحضار الماضى دون ارتباط بتركيب زمنى معين إلا منطق الاستدعاء الذى يربط بين الحوادث المتشابهة، أو المتكاملة، أو المتناقضة. وحتى عندما تعامل الخطاب مع الصيغة الاسمية احتفظ لها بمؤشرها الزمنى «فالحر القائظ» يستحضر زمن الصيف وما يرتبط به من أحداث زراعية، وكذلك الأمر فى «حين دوى الرصاص»؛ إذ إن الدال «حين» ينتج الزمنية من مردوده المعجمى، معنى هذا كله أن الخطاب ينفر من التجريد ويوغل فى التجسيد المتمثل فى تفصيلات داخلية وخارجية لها طبيعة تصادمية تؤكد العمق الدرامى للرواية.

إن صيغة الفعل كما تعمل على فتح الحدث على السياق؛ زمانا ومكانا وشخصا، فإنها قد تعمل على إيقاف الحدثية ذاتها، ففى افتتاحية الفصل الأول «توقفت العربة» تتحول الحدثية فى الفعل إلى توقف نتيجة للمردود المعجمى، لكن التوقف - من جانب آخر - كان أداة لفتح الحكى على «رشدى» العائد من حرب فلسطين، فالتوقف إذ تسلط على العربة، فإنه تسلط - ضمنا - على حرب فلسطين مما سمح لرشدى بهذه العودة المفاجئة.

أما الفصل الثانى، فإنه يفتح دائرة (الحدث المائى) «شق القارب»، وبهذا الفتح تستقبل الرواية حادثا طارئا هو «ظهور الغريق» ثم تستحضر مع الحادث طقس الريف فى مثل هذه المواقف من محاولة الهروب من المسؤولية، لأنه هروب من بطش البوليس الذى يسعى هو الآخر للهروب من هذه المسؤولية.

ثم تأتى الفصول: الثالث والخامس والسادس لتؤكد محورية شخصية طه وتأثيرها البالغ فى توجيه الأحداث الحاضرة، أو استرجاع الأحداث الماضية من وجهة نظره الخاصة. وعلى هذا النحو تتوالى الفصول متكئة على الصيغة الفعلية الفاتحة للأحداث على المستوى الزمنى مثل «صحا صبح»، أو المستوى المكانى «تحلق أطفال طه»، وقد تخلص الصيغة للحدثية المجردة «دارت النوارج» وقليلا ما تتجاوز الصيغة التجسيد إلى التجريد «عشش السهاد». وعلى مستوى التركيب، فإن الخطاب يستخدم ثلاث تقنيات فنية:

الأولى ـ وهى السائدة ـ «السرد» ويلاحظ أن البناء اللغوى للسرد يأتى متعدد المستويات.

فقد يتجه السرد نحو البناء الموجز الذى يحكى ملفوظ الشخوص، دون تحديد سياقه، أو تحديد مضمونه تحديدا كاملا، يقول السرد:

جلس طه فى الشكمة، فى نفس المكان الذى اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم.(٥٤)

إن السرد هنا يوجز كمّا هائلا من الأحداث القولية والفعلية، فلم يفصح عما تم فى مقابلة أهل القرية تفصيلا، ولم يفصح عن كيفية حل طه للمشاكل، كما لم يفصح عن طبيعة هذه المشاكل، لكنه ـ على نحو من الأنحاء ـ قدم إطارا نمطيا لهذه الشخصية، وطبيعة علاقتها بأهل المنتهى التى تقوم على قدر كبير من الفهم والألفة.

وقد يعمد السرد إلى تلخيص خطاب الشخوص دون تفصيل كاشف، وهذا البناء يتداخل مع سابقه فى أن السارد يحل محل الشخوص بعد استبعادها مؤقتا حتى لا يشغل المتلقى بملفوظها مفصلا، فعند استحضار السرد لوظيفة عبدالحكيم الإنسانية فى المنتهى، من حيث رعايته أطفالها طبيبا، يلجأ الخطاب إلى تلخيص الملفوظ الذى دار بين الحكيم وأطفال القرية:

استغرق الضحى وهو يفحص أجساد الأطفال، ويحاول أن يسمع أوجاع الفلاحين، ترددوا، راوغوه، أخبروه أنهم أصحاء لا يشكون إلا من وجع الرأس.(٥٥)

إن السرد هنا يعمد إلى تلخيص الملفوظ الحوارى الذى دار بين الحكيم والفلاحين دون أن يعرض علينا الملفوظ ذاته، والتلخيص على هذا النحو يفتح للمتلقى نافذة إنتاج هذا الملفوظ على نحو مواز للتلخيص الذى استقبله.

وفى المستوى الثالث للسرد يعمد الخطاب إلى تقديم الشخصية دون العناية بملفوظها:

كان عبدالمنعم قد أجر أرضا من الحاج عبدالقادر فى عزبة الحلفاوى، لكنه لم يستطع دفع إيجارها بسبب جفاف المحصول، وهجوم الدودة على القطن(٥٦).

إن السرد يقدم هنا شخصيتين: الحاج عبدالقادر وعبدالمنعم، كما يرصد العلاقة التى تربط بينهما، حيث استأجر الثانى أرضا من الأول، وعجزه عن سداد الإيجار، دون أن يعرض السرد لشئ من ملفوظ الشخصيتين، أو حتى مضمون ما دار بينهما من حوار.

المستوى الرابع هو الذى يتجه فيه السرد إلى المحاكاة الجزئية لمضمون ما قالته الشخصية، مع إضافة جانب من انعكاسات السارد الإضافية:

لكن عبدالمنعم الذى شعر بالظلم أكثر من الفلاحين الذين عرفوا القصة ولم يتعارضوا معه، راح يسبهم بأمهاتهم، وفتحاتهن كلها بلا خشى ولا حياء، فلما ضاق بالفضيحة، والقسوة، انتقل يسب العمدة وجده، وأبو خاشه(٥٧).

فالسرد يستحضر الشخصية، ويستحضر مضمون ملفوظها، ثم يستحضر ـ فى الوقت نفسه ـ الهوامش الإضافية المصاحبة «بلا خشى ولا حياء» «ضاق بالفضيحة» وهذا البناء السردى أكثر انفتاحا على الملفوظ من سابقيه، لأنه لا يكتفى بسرد المضمون القولى، بل يحاول أن يستبطن المشاعر المصاحبة للمضمون.

المستوى الخامس: هو الذى تتداخل فيه لغة السرد بلغة الشخوص، فعندما يستحضر السرد أحزان الجدة «عديلة» على ابنها عبدالحكيم، يمزج الخطاب بين ملفوظ الراوى وملفوظ الشخصية:

تفيض دموعها، وينتفخ أنفها، ووجنتاها، وهى تردد بصوت خاشع إلى الله:

ـ سلامتك من النار يا بنى ... يا زهر الفل... يا عود الياسمين .. يا ورد مفتح.

وتجهش ببكاء حار. مع الوقت تراجعت زياراتها إلا فى المواسم، والأعياد(٥٨).

إن السرد هنا يتجه إلى رصد الظواهر المصاحبة لملفوظ الشخصية، ثم رصد مجمل الملفوظ، «ضارعة إلى الله»، ثم يتحرك السرد إلى استعادة سيطرته مرة أخرى: مع الوقت تراجعت إلخ.

المستوى السادس: يلجأ فيه السرد إلى تحديد ملفوظ الشخصية عن طريق الفعل قالت، أو أجابت، وهو ما يعنى الفصل بين السرد وملفوظ الشخصية:

خرجت أم طه من عند ضيوفها، وجمعت الخدم، وقالت لهم:

ـ كلمة واحدة عما حدث، لا تدخلن الدوار مرة أخرى، لا عمل لكن عندى.

أجابت النساء والبنات وهن يرتجفن ويضحكن فى أعماقهن:

على رقبتنا يا ستى(٥٩)!!

إن التقنية الأولى وهى السرد تمثل الأداة المركزية فى إنتاج الروائية، لكن الملاحظ أن السرد لا يخلص لنفسه، بل يستدعى التقنية الثانية وهى «الحوار»، لكن الحوار بدوره لا يحضر مستقلا بنفسه، بل يستدعى التقنية الثالثة «الوصف»،حيث يمتزجان للمشاركة فى إنتاج الحكى كليا وجزئيا. إن امتزاج الحوار بالوصف يعنى ـ بالضرورة ـ امتزاج الزمنية والمكانية على صعيد واحد، ذلك أن السرد مع الحوار يدخلان دائرة الزمنية، بينما الوصف يوغل فى دائرة المكانية، فالسرد يعمل على استحضار الملاحظات حول الأشياء والشخوص مع تحديد ملامح كل منهما على وجه الإجمال، بينما الوصف يعمل على إنتاج الملامح محددة ومفصلة، ويكون نجاحه عندما يمسك المتلقى بالشخصية من كل جوانبها الخارجية والداخلية، وعندما يتمكن من الإحاطة بها خلال فضائها الروائى.

والواقع أن الحوار لم يستقل بوظيفته الإنتاجية فى (منتهى) وإنما كان يستدعى الوصف ليشاركه الإنتاجية، نلاحظ ذلك ـ مثلا ـ فى ذلك الحوار الذى دار بين ضيوف الحاج عبدالقادر وطه، متندرين بما حدث لعبدالمنعم غزال من عقاب على محاولته أخذ جاموسته من زريبة العمدة، حيث يدخل طه قائلا:

«السلام عليكم.

ـ عليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

قال واحد: أكمل.. أكمل ياعبدالقادر أكمل الله يرضى عليك. اسمع يا أبا عبدالله. أين كنت وقت الجرسة؟ هل شاهدتها؟

امتقع وجه طه، وبانت فى شفتيه زرقة تفضح مشاعره الداخلية، ولم ينتظر خيرا من وراء الحوار، ورد فى اقتضاب:

ـ كنت خارج البلدة.. ماذا حدث؟

جاء صوت لم يتبين صاحبه:

ـ والله فاتتك متعة عظيمة. اقعد.. البيت بيتك يا رجل.

تفضل الطعام»(٦٠).

إن المتابعة الأولية لرواية (منتهى) تقدم السارد أو الراوى بوصفه صاحب السلطة المطلقة فى إنتاج الحكى بداية ونهاية، وأن الخروج على هذا البناء الروائى كان استثناء مايلبث الحكى أن يستعيد سيطرته بعده مباشرة.

لكن يلاحظ أن الراوى أو لنقل مباشرة (الراوية) لم تلتزم ببناء جامد فى سرد الأحداث واستحضار الشخوص؛ إذ

إنها ـ أحيانا ـ كانت تقف خلف الخطاب لتشاهد كل العناصر المكونة للحدث، أو كل المكونات المتلبسة بالشخوص. والخلفية هنا لا تعنى خروج الراوية من الخطاب، وإنما تعنى دخولها فى الخطاب لكنها تختار موقعا يسمح لها بنوع من الرؤية الكلية، أو لنقل يسمح لها برؤية النقيضين الدراميين فى آن؛ إذ إن المألوف فى الرؤية أن تكون وحيدة البعد، على معنى أنها تستهدف إدراك أحد طرفى العملة، ثم تعدل موقعها لإدراك الطرف الآخر، لكن الوقوف الخلفى أتاح لها رؤية الوجهين معا، ومن ثم أمكنها كشف التصادم الدرامى الذى يربط بينهما ويفصلهما فى آن، ومن هنا كان السرد على دراية بالظواهر والخفايا، بل على دراية بما تجهله الشخوص ذاتها. فعندما انتشر الوباء فى المنتهى، وانتابت وديدة نوبة قشعريرة، قدم السرد رؤية للموقف من موقعه الخلفى الذى استطاع منه أن يلم بما غاب عن وديدة فى هذه اللحظة:

انتابت وديدة قشعريرة وهستيريا فلم تشعر أنهم نقلوها إلى فراش حماتها فى الطابق الأرضى، وأن الطبيب زارها، وأعطاها حبوبا، وأمر بالراحة التامة(٦١).

بل إن وقوف الساردة فى هذه المنطقة أتاح لها أن تتوغل فى أعماق الشخوص وكشف تفاعلاتها الداخلية التى لا يمكن للشخصية أن تسمح بالاطلاع عليها أو إخراجها إلى السطح المعاين، فأبو المعاطى ـ أحد الفلاحين ـ تسيطر عليه رغبة جنسية دائمة وعارمة، تتحكم فى مسلكه وتصرفاته، وهذه الرغبة من المكبوتات التى تحتفظ بها الشخصية فى عالم الخفاء، لكن السرد يخترق حاجز الأسرار والمكبوتات ليكشف هذه المنطقة المحرمة:

بدأت الحكاية ذات ليلة لم يظهر فيها قمر، وبعد أن أغلقت الدور، وسكنت الشوارع، إذ هاجت نفس أبو المعاطى مستور إلى أنثى»(٦٢).

ويلاحظ هنا حركة الخطاب الضدية فى اختيار بعض الأسماء «فأبو المعاطى مستور» ليس مستورا فى عالم القرية، بل هو مفضوح بمسلكه الذى قاده إلى علاقة جنسية مع كلبة علم بها أهل المنتهى وأصبح يسمى منذ هذه اللحظة «أبو كلبة»

وبرغم أن غالبية السرد احتفظ للسارد بهذا الموقع المميز، فإن هناك حالات قليلة ابتعد فيها السارد عن هذه الخلفية، ومن ثم دخل منطقة «الحياد» التى لا يعرف فيها السرد أكثر مما تعرفه الشخوص المشاركة فى الحدث؛ فعندما يستعيد السرد حكاية الغريقة التى تم العثور عليها، يستعيدها فى حياد مطلق:

قفز الفلاحون الخارجون من صلاة الظهر إلى النهر، احتضنوه برفق، شهقت السماء بالغيم الراكد، أمطرت حبا أحاط بهم، مددوه على الجسر، كشف المستور عن فتاة صغيرة غضة، زين رقبتها حبل معقود تدلى فوق جلبابها المورد، وبزغ من تحته جنين همد وهو يدافع عن الحياة(٦٣).

إن حياد السرد يتجلى فى عدم معرفته بهوية الغريق قبل الكشف عنه، حتى إنه وصف بأنه «غريق» مذكر، ثم تنامى السرد تذكيرا لاتأنيثا «احتضنوه برفق» «مددوه على الجسر» ثم بعد اكتشاف حقيقة الغريق اعتدل السرد ليتعامل مع أنثى لا ذكر.

وقد ينزل السرد عن منطقة الحياد عندما يضع نفسه خارج دائرة الخطاب الأدبى، وهنا تكون معرفة السرد أقل من معرفة الشخوص، فهو يعرف أفعالها ومسلكها العام، لكنه لا يتمكن من بلوغ منطقة الوعى عندها.

فإذا استعدنا هنا شخصية «بشير» وعلاقته الجنسية بـ «روايح» نلحظ أن هامشية الحادث فى ذاته كانت وراء رصد الشخصية فى فعلها المحرم دون الكشف عن المكونات الداخلية للشخصية، التى دفعتها إلى اختراق حاجز القيم والتقاليد، فهل كانت تربطه بروايح علاقة حب حقيقية، أم أنها علاقة جنسية عابرة؟ إن هروب بشير كان هروبا نهائيا من دائرة المنتهى، فلم تظهر له أية مؤشرات مباشرة أو غير مباشرة فى المنتهى. ولاشك أن هناك مبررات منطقية وراء اختفائه النهائى، خوفا من أهل روايح، بل خوفا من أهل المنتهى

جميعا، لكن هذه المبررات ليست كافية فى الكشف عن طبيعة الشخصية، لأن السرد لم يستطع الوصول إلى أعماقها. وربما كان هناك هدف خفى وراء تغييب هذه الشخصية نهائيا من المنتهى، حيث يكون لها دور مرسوم فى الجزء الثانى الذى تنبئ عنه الأحداث المبتورة.

ـ ١٢ ـ

قلنا إن الخطاب الأدبى لغة أولاً وآخراً، وكل ما يتضمنه الخطاب من أحداث أو شخوص فإنها لا تصل إلى المتلقى إلا خلال اللغة، لكن اللغة فى ذاتها تتحمل مجموعة من الوظائف التى تهيئ لها إنتاج أدبيتها.

وأول الوظائف التى نعرض لها، الوظيفة الإشارية، وهى التى تحاصر اللغة فى نطاق فاعليتها الداخلية ثم تنقل هذه الفاعلية إلى السياق لتشكل الأحداث، أو إلى الشخوص لتستحضر مكوناتهم أولا ثم مسلكهم الخاص والعام ثانيا، أو لنقل إن اللغة الإشارية تتحول فى الخطاب إلى طاقة تجسيدية للأحداث والشخوص داخل السياق، على أن يلاحظ فى هذا المستوى محافظة اللغة على مردودها المعجمى ليكون الناتج الدلالى مساويا للملفوظ.

فى هذا المستوى يستحضر الخطاب الروائى العلاقة بين الحاج عبدالقادر ـ ووديدة ـ زوجة طه ـ:

> حظيت وديدة منذ دخولها الدوار برعاية الحاج عبدالقادر الذى رأى فيها امرأة ولودا تحقق له العزوة التى يبتغيها، فطلب منها ألا تكف أبدا عن الإنجاب وأمدها بكل أسباب الراحة.(٦٤)

إن اللغة فى هذه الدفقة أدت مهمتها الإشارية باستحضار السياق الريفى أولا، وهو سياق يتضمن الرغبة الحميمة فى كثرة الأولاد، لكن الكثرة هنا مطلوبة للعزوة أى أنها كثرة مرتبطة ببعدها الاجتماعى، لأنها قد تطلب للمساعدة فى العمل وطلب الرزق ـ وهو بعد اجتماعى آخر مفارق للبعد الأول فى الهدف وإن اتفقا فى الوسيلة.

وقد اتجه السرد إلى تلخيص الحوار وحصر التبادل اللغوى بين شخصيتين: عبدالقادر ووديدة، ثم ألغى السرد الطرف الثانى لينفرد عبدالقادر بصوته داخل السياق، وهو مؤشر اجتماعى آخر على طبيعة العلاقة النوعية بين الذكر والأنثى فى هذا الواقع الريفى، فالذكر يمثل الطرف الموجب (بالأمر) والأنثى تمثل الطرف السالب «بالاستجابة» دون مناقشة، وكأن استجابتها مسألة بدهية لا تحتاج إلى ملفوظ يجسدها، فالملفوظ السردى فى الدفقة يتوافق تماما مع المستهدف الإنتاجى منها مما يؤكد الطابع الإشارى المسيطر عليها.

الوظيفة اللغوية الثانية التى استعان بها الخطاب، هى الوظيفة الانفعالية، وأهميتها دفع اللغة من نطاقها الداخلى إلى منطقة المتكلم، لتترك له مساحة يعبر فيها عن نفسه مباشرة، ثم مساحة فضائية لاستيعاب دفقته الانفعالية، حيث تخرج من العمق إلى سطح الصياغة، وواضح أن الوظيفة تكاد تستوعب الوظيفة السابقة لكنها تجاوزها بهذه الشحنة الانفعالية المصاحبة.

فعندما يستحضر السرد حادث اكتشاف العلاقة الجنسية بين بشير وروايح، عندما استيقظ طه من نومه لاستقبال رشدى العائد من حرب فلسطين، وفوجئ ببشير عاريا فانطلق ملفوظه مشحونا بكم هائل من الغضب والثورة:

> قف يا كلب.. إلى أين ستصعد؟ لو وصلت إلى السماء سأطولك.. فى بيتى يا ابن الفاجرة؟! فى دارى؟ والله لن يخلصك من يدى عزرائيل.(٦٥)

إن الملفوظ فى الدقيقة يأتى مشحونا بكم هائل من الانفعالات الطارئة التى أفرزها هذا الموقف المفاجئ من ارتكاب جريمة الزنى فى دار طه. ومن هنا، توالت التراكيب فى شكل ضفيرة تبدأ بالأمر التهديدى: «قف يا كلب»، ثم تتغير الضفيرة إلى الاستفهام التعجيزى: «إلى أين ستصعد؟»، ثم تعود الضفيرة إلى الإخبار المؤكد لمضمون التركيبين السابقين «لو وصلت إلى السماء سأطولك»، ثم تستعيد الصياغة البنية الاستفهامية المضمرة: «فى بيتى يا ابن الفاجرة» «فى دارى» ثم يعتدل النسق إلى الإخبار مرة أخرى، لكنه فى الاستعادة يأتى حاسما للموقف كله: «والله لن يخلصك من يدى عزرائيل». والحسم هنا يأتى من أن

إنزال العقاب ببشير واقع لا محالة حتى بعد الموت. موت من؟ لم تفصح الصياغة. هل موت طه لن يمنعه من إنزال العقاب ببشير، أم أن موت بشير لم يمنع طه من إنزال العقاب به، وهى صيغة تصل بالانفعالية إلى ذروتها لأنها تدخلها دائرة الاحتمالات التى تستدعى من المتلقى نوعا من المشاركة فى استخلاص الناتج الدلالى.

وإذا كانت الوظيفة الإشارية قد ربطت اللغة بالسياق الداخلى، والانفعالية قد ردت اللغة إلى المتكلم داخليا وخارجيا، فإن الوظيفة الثالثة «الطلبية» تتجه مباشرة إلى المتلقى سامعا أو قارئا، موجهة إليه طاقة ضاغطة قد توافق توقعه أولا توافقه، لكنها فى هذا وذاك خالصة له.

يستحضر السرد انتحار عبد الحكيم بن عبدالقادر حين دوى صوت الرصاص وأسرع الرجال إلى مصدره:

هب الرجال ناحية غرفة المكتب، وتسمروا أمام عتبة الباب لا يستطيعون عبورها، ثم اندفعوا ناحية عبدالحكيم الغارق فى دم انتحاره. دقيق الجسم، أحمر الوجه، يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد، بذلت عناية كبيرة فى تصفيفه للخلف، له عينان سوداوان، مستديرتان، وأنف مفلطح، وشفتان غليظتان، وكفان ناعمتان، مع أصابع طويلة، رفيعة، تعلن ببساطة أنها أنامل جراح(٦٦).

إن السرد يستحضر حادث الانتحار فى تلخيص شديد ليجاوزه محيطا المتلقى بمكونات الشخصية المنتحرة تفصيلا، وهى تفصيلات تكاد تلغى عملية الانتحار لأنها تقدم شخصية مليئة بالحياة والحيوية جسديا، ومن هنا يزداد تجاوب المتلقى مع الشخصية وفجيعته فى موتها الفجائى. لكن يلاحظ أن مجموع المواصفات التى قدمها السرد عن عبدالحكيم تكاد توافق توقع المتلقى الذى يعرف مسبقا كثيرا عن هذه الشخصية وبيئتها ووظيفتها فعندما يتدخل الوصف السارد قائلا: «كفاه ناعمتان، مع أصابع طويلة رفيعة» فإن ذلك يوافق توقع المتلقى الذى يعرف مهنة عبدالحكيم، وهو أنه طبيب، وإذا قال السرد الواصف إن عبدالحكيم «دقيق الجسم» يغطى رأسه شعر أحمر كثيف ومجعد» «له عينان سوداوان» فإن المتلقى يكاد يتوقع مجموعة هذه المواصفات، لأنه على علم بمكونات الحاج عبدالقادر والد عبدالحكيم الجسدية التى تتطابق مع هذه المكونات.(٦٧).

ثم تأتى الوظيفة الرابعة وهى «الشارحة» وغالبا ما تتحقق فى إقامة اتصال بين شخصيتين سواء أكان اتصال محدودا أم موسعا، ، وسواء أكان الاتصال على مستوى السطح أم العمق، وسواء أكان الاتصال قائما على التكامل أم التنافر، فعندما وجد طه أن هناك تهديدا للعمدية من أسرة أبو كحيلة، تصرف تصرفا فرديا يقوم على حضور علاقة تنافر تجمعه مع أسرة أبو كحيلة، يقول السرد:

فوجئ أبو كحيلة بالعمدة واقفا على باب داره، وقبل أن يفهم سر الزيارة، صعد طه الدرجات إلى السطح ، وقف بهدوء فوق القش، وأطلق النار على إناء ثريد خزفى انفجر إلى شظايا جرحت الجالسين حوله، وأصابت يد سليمان التى تصادف أن كانت ممدودة إليه. باغتهم الانفجار، صرخوا، رفعوا جميعاً رؤوسهم إلى مصدر الطلقة القادمة من السماء، رأوا طه ينفخ فوهة البارودة، ويحييهم بهزة من رأسه، ثم يدير ظهره وينصرف، نزل الدرجات فى رباطة جأش صعقت أبو كحيلة الذى صعد وراءه(٦٨).

إن اللغة هنا تعمد إلى رصد موقف تفصيلى يستهدف حسم هذه العلاقة التنافرية بين طه وأبو كحيلة، حيث استحضار تصرف طه من ناحية، ورد الفعل من أبو كحيلة من ناحية أخرى، وهو ما انتهى بحسم العلاقة لصالح طه. فإذا كان «الاتصال» بين الشخصيتين محدودا فى المساحة الصياغية، فإنه لم يكن محدودا على مستوى التأثير فى مجرى الحدث العام، حيث استقر الأمر لطه، ولم يجرؤ أبو كحيلة ـ ومن معه ـ على التعرض لمواشى طه، أو المطالبة بالعمدية.

وإذا كانت الوظائف السابقة قد احتفظت بقدر من مهمة اللغة التوصيلية، فإن الوظيفة الأخيرة تكاد تتخلص من عملية الاتصال تخلصا كاملا، أو لنقل إن اللغة تعمل على

التعالى على اللغوية لتجعل من الصياغة هدفا فى ذاته، ونعنى بذلك دخول اللغة منطقة الشعرية.

والحق أن خطاب هالة البدرى قد أوغل فى استخدام هذه الوظيفة بحيث لا يفلت فصل من فصول الرواية دون أن يقدم دفقة تعبيرية خالصة للشعرية.، ومن ثم فسوف نكتفى بتقديم واحدة منها بوصفها مؤشراً لها جميعا.

إن من أكثر اللوحات الشعرية أدبية فى الخطاب، لوحة لقاء طه مع زوجه وديدة فى سريرهما، حيث استطاعت الصياغة أن ترتفع بهذا اللقاء الجسدى إلى أفق من الحلم الذى يقترب من الأسطورية:

وأصابع طه تنبه وردات إحساسها، وتكشف عن سنابل الرغبة الكامنة فى خلاياها ما انفرطت بعد، مرحت كفه، وأشعلت شرارات اليقين فى الأعضاء النائمة فتوهجت، ضاع من ذهنها إدراكها أنها مقسمة إلى رأس وجزع وساقين ويدين، وأنه آخر، امتزجا ... خلخل هديره الصمت، وفتت آخر سدودها وتميعاتها، ماءت بصوت متقطع تجمع فى بلورات كرستال تنتظر نفخة النار كى تهطل، دخلت العاصفة مرماه، اجتاحته، صارع اللجة المرتعشة بضربات غريق يجاهد للخروج الممتع من اليم والغرق فى لذته إلى الأبد، أسكرته رائحة انفجارها المختلطة بعبق إرضاع طفلها وامتصاصها اللآلئ الخصبة، حتى وصل إلى شاطئ مرساه متطهرا، مستعدا لصلاة شكر لكل ما وهبه الله إياه فى اللحظة المترعة بنفاثات لهب تومض، وتنطفئ ... إلخ(٦٩).

إن الدفقة تكاد تهمل المعنى تماما لتخلص إلى إنتاج تراكيب مشبعة بطاقة إيحائية تعلو باللقاء الجسدى إلى آفاق الروح فى غيبوبة شبيهة بغيبوبة العرفانيين فى سعيهم للاتصال بالمطلق عن طريق الإغراق الجسدى. إن كثافة اللغة تكاد تصد النظر أو العقل عن اختراقها لينشغل بمكوناتها التى تزدحم بكم وافر من الانحرافات والعدول الذى يفرغ الدوال من معجميتها ويملؤها بمجموعة من الدلالات الطارئة التى تشكل عالما حلميا قريبا من الأسطورية.

وبرغم مالاحظناه من تعدد الوظائف اللغوية التى استعان بها السرد، نقول إن هذا السرد قد أعطى لنفسه حرية مطلقة فى إدارة الأحداث والتعامل مع الشخوص، فلم يحتفظ للتسلسل الزمنى بنسقه الوجودى، ولم يجعل المنطقية التتابعية صاحبة تأثير إنتاجى إلا بقدر محدود، دون أن يخل شئ من ذلك بالبناء الروائى، لأننا أمام منطق تراجيدى إغريقى يبنى فنيته على استرجاع الماضى عن طريق فتح ذاكرة السرد أحيانا، أو ذاكرة الشخوص أحيانا أخرى، وبخاصة ذاكرة «طه» التى تكاد تختزن تاريخ المنتهى منذ زمن جده «تمام» ثم أبيه «عبدالقادر» ثم زمنه هو بكل تفاعلاته وتقلباته داخل بيته أو خارجه، ومن هنا كثر الملفوظ السردى المعبر عن هذا الانفتاح:

جلس طه فى الشكمة، فى نفس المكان الذى اعتاد أن يقابل فيه أهل القرية ويحل مشاكلهم، تأمل كل ما مر به هو وعائلته وقريته(٧٠)

تذكر طه اليوم الذى قرر أن يغير مجرى حياته ويصبح تاجرا للحبوب(٧١)

تذكر طه هذه الأحداث وهو جالس فى مكانه المفضل فى الجهة البحرية التى توازى النهر.(٧٢)

ولم يكن طه صاحب الحق منفردا فى فتح الذاكرة، بل شاركه فى ذلك أخوه عبدالحكيم(١٢١) (١٢٦)، وعديلة (١٤٢)، وعبدالقادر (١٨٧)، وستيتة - إحدى الفلاحات (١٧٢)، والحاج مدبولى (١٩٣). ويلاحظ أن وديدة لم تنفتح ذاكرتها إلا على حاضرها فقط، وربما جاوزت هذه المساحة قليلا لتنفتح على بعض أحلامها (٢٤) ذلك أن انفتاح الذاكرة كان مقصورا على منتجات المنتهى من الشخوص فقط.

إن تعدد مستويات السرد، وتعدد تقنياته هو الذى أخرج منتهى من سياق «الحدوتة» إلى سياق «الروائية» التى تتكئ على «التداعى» أكثر من اتكائها على الترابط أو التسلسل، ومن هنا كان المتلقى فى حركة دائبة إلى الأمام وإلى الخلف إلى السطح وإلى العمق ليتمكن من ملاحقة الأحداث والإمساك بالخيط الذى يربط بينها بعد أن ألم بالرابط المكانى بداية من العنوان، فإذا استقبل المتلقى حكاية رشدى العائد من حرب فلسطين فى الصفحات الأولى من الرواية، فإن

عليه أن ينتظر إلى صفحة ٢٠١ ليستكمل الحدث فى إطار الحضور من الشخوص بأعمارهم ومكوناتهم، وهى أعمار ومكونات تغيرت وتطورت تطورا كبيرا فيما بين المسافتين الطباعيتين، وعلى المتلقى أن يحتفظ بذاكرته نابضة بكل حدث برغم توقفه المؤقت حتى يستعيده الخطاب فى المساحة المناسبة للحكى لا لمنطق الزمنية. إن السرد مولع - فى كل مستوياته - باستحضار المتلقى، ليس بوصفه مستقلاً فحسب، بل مشاركا فى إعادة إنتاج الملفوظ فى تجسيد حدثى أو شخصى، وربما لهذا مال السرد كثيرا إلى التعامل مع المحاكاة الصوتية لكثير من الظواهر لكى يدفع المتلقى إلى معايشتها على حالتها التنفيدية فى الواقع، فهناك محاكاة صوت «الكارتة» والحصانين اللذين يقودانها:

تذكر طه اليوم الذى قرر أن يغير مجرى حياته ويصبح تاجرا للحبوب، وعجلات الكارتة، تقعقع تحت ثقل جسمه.. وتصاعدت الحوافر.. ترك ترك ترك(٧٣)

وعندما يستحضر الخطاب كفاح راضى الصياد وزوجه فى قاربهما الصغير يستحضر معهما صوت مجدافيهما:

ثم أمسك سوطه ولسع السطح لسعة مباغتة تأوه منها النهر بعنف وصرخ وسط السكون، وترددت الآهات تطن فى الأعماق وتعصرها، فرت الأسماك، وألقت بنفسها إلى الشبكة، وعلا صوت الخشبتين أكثر طك.. ططك.. ططك.. ططك(٧٤).

وعلى هذا النحو التجسيدى تأتى محاكاة الضربات فوق المطارح ساعة الخبيز:

تعالت الضربات فوق المطارح بهمة تخفى الحزن. ططط طك طك ططط طك»(٧٥).

وكذلك صوت اللبن ساعة الحلب:

«دخل متولى ساحبا الجاموسة، فتحت الأبواب وتسربت نسمة هواء طرية أزاحت رائحة التخثر، وسمعت صوت اللبن فوق جدران المنارد: تش تش تش(٧٦).

وصوت ماكينة دش الفول:

وسرعان ما سمع صوت ماكينة دش الفول: تك تك تك... تك، وتطاير الغبار حولها وتحركت عربة اليد الصغيرة تحمل الأجولة إلى المخازن: زع.. زع.. ززززززع»(٧٧)

وصوت الإوز:

وارتكزت الإوزة حاجزة فراخها وراءها فى الركن البعيد، ذهب إليها، صاحت وهى تتراجع للخلف كاك.. كاك»(٧٨).

إن حرص السرد على هذه الأبنية الصوتية هو نوع من مساعدة المتلقى فى إنتاج الواقع الروائى، أو دفعه إلى المشاركة فيما هو حادث لا فيما يمكن أن يحدث، لأن التنبؤ لم يكن من مهمة السرد بحال من الأحوال، وإنما هذا التنبؤ متروك للمتلقى إن شاء تعامل معه، وإن شاء أهمله.

لاشك أن دارس (منتهى) مهما أوغل فى دراسته، فإن شعورا مبهماً يسيطر عليه، وهو أنه لم يبلغ من هذا العمل إلا الشئ القليل، فخصوبة العمل وعمق رؤيته يحتاجان إلى مجموعة دراسات، وبمناهج مختلفة للكشف عن أبعاده الحقيقية، ونظامه الداخلى وشبكة علاقاته الواسعة التى تكاد تستغرق مرحلة كاملة من تاريخ مصر من خلال تاريخ المنتهى، دون أن يعنى ذلك أننا فى مواجهة خطاب تاريخى على أى نحو من الأنحاء، كما أن الخطاب يعيد إنتاج الواقع الاجتماعى بكل تعقيداته دون أن يكون خطابا اجتماعيا على أى نحو من الأنحاء، بل إنه يعيد إنتاج الواقع الوطنى والحربى دون أن يكون خطابا منتميا لأى من الواقعين، وربما كان الواقع «الأسرى» أهم نواتج هذا الخطاب دون أن يكون الخطاب خطابا بيئيا على نحو من الأنحاء، لكن كل ذلك يعطى لهالة البدرى مساحة لها احترامها وأهميتها فى عالم الخطاب الروائى على وجه الخصوص، ويبشر بإنتاج قصصى وروائى له رؤيته المميزة وأدبيته الرفيعة.

هوامش:

١ ـ **الزمخشرى الكشاف** :ـ القاهرة، المكتبة التجارية، سنة ١٩٥٤: ٤/ ٣٨.
٢ ـ هالة البدرى: منتهى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١، سنة ١٩٩٥، ص ٢٣.
٣ ـ السابق: ص ١٦٨.
٤ ـ نفسه: ص ص ١٠٩، ١١٠.
٥ ـ نفسه: ص ١١٠.
٦ ـ نفسه: ص ٩.
٧ ـ نفسه: ص ص ٥١، ٥٢.
٨ ـ نفسه. ص ٥٢.
٩ ـ نفسه: ص ٢٢٦.
١٠ ـ نفسه: ص ١١٩.
١١ ـ نفسه: ص ٦٨، ٦٩.
١٢ ـ نفسه: ص ٧، ٨.
١٣ ـ نفسه: ص ١٥٢.
١٤ ـ نفسه: ص ٣٩.
١٥ ـ نفسه: ص ١٥٨.
١٦ ـ نفسه: ص ١١٨.
١٧ ـ نفسه: ص ٤٦.
١٨ ـ نفسه: ص ١٢٢.
١٩ ـ نفسه: ص ١٨٨.
٢٠ ـ نفسه: ص ١٩٠.
٢١ ـ نفسه: ص ١٣١.
٢٢ ـ نفسه: ص ١٥٢.
٢٣ ـ نفسه: ص ٥٧.
٢٤ ـ نفسه: ص ١٤١، ١٤٢.
٢٥ ـ نفسه: ص ١٥٥.
٢٦ ـ نفسه: ص ١٩٥.
٢٧ ـ نفسه: ص ١٩٦.
٢٨ ـ نفسه: ص ١٩٨.
٢٩ ـ نفسه ص ١٨.
٣٠ ـ نفسه: ص ١٣٨، ١٣٩.
٣١ ـ نفسه: ص ٨٤.
٣٢ ـ السابق : ٥٢ .
٣٣ـ نفسه: ص ٥٢.
٣٤ ـ نفسه: ص ٢٩.
٣٥ ـ نفسه: ص ٧.
٣٦ ـ نفسه:الصفحة نفسها.
٣٧ ـ نفسه: ص ١٤، ١٥.
٣٨ ـ نفسه: ص ٧٢.
٣٩ ـ نفسه: ١٢.
٤٠ ـ نفسه: ص ٤٥.
٤١ ـ نفسه: ص ١٩٢، ١٩٣.
٤٢ ـ نفسه: ص ٨٤، ٨٥.
٤٣ ـ نفسه: ض ١٦١.
٤٤ ـ نفسه: ص ٧٠.
٤٥ ـ نفسه: ص ١٧.
٤٦ ـ نفسه: ص ٩٦.
٤٧ ـ نفسه: ص ١٥٢.
٤٨ ـ نفسه: ص ص ٧، ٨.
٤٩ ـ نفسه: ص ٦٧.
٥٠ ـ نفسه: ص ٧٩.
٥١ ـ نفسه: ص ١٧٥.
٥٢ ـ نفسه: ص ١٩٢.
٥٣ ـ نفسه: ص ٨٠.
٥٤ ـ نفسه: ص ٦٣.
٥٥ ـ نفسه: ص ١٢٧.
٥٦ ـ نفسه: ص ٨٠.
٥٧ ـ نفسه: ص ٨١.
٥٨ ـ نفسه: ص ١٣٩.
٥٩ ـ نفسه: ص ١٥٤.
٦٠ ـ نفسه: ص ٨٢.
٦١ ـ نفسه: ص ١٧٩.
٦٢ ـ نفسه: ص ١٠٣.
٦٣ ـ نفسه: ص ١٦٠.
٦٤ ـ نفسه: ص ٧٠.
٦٥ ـ نفسه: ص ٩.
٦٦ ـ السابق نفسه: ص ١١٨، ١١٩.
٦٧ ـ انظر مواصفات عبدالقادر: ص ص ٦٨، ٦٩.
٦٨ ـ نفسه: ص ١٩٧.
٦٩ ـ نفسه، ص ص ٢٢٠، ٢٢١.
٧٠ ـ نفسه، ص ٦٣.
٧١ ـ نفسه، ص ٦٣.
٧٢ ـ نفسه، ص ٧٦.
٧٣ ـ نفسه، ص ٦٣.
٧٤ ـ نفسه، ص ص ١٩، ٢٠.
٧٥ ـ نفسه، ص ١٣٧.
٧٦ ـ نفسه، ص ١٦٤.
٧٧ ـ نفسه، ص ١٦٥.
٧٨ ـ نفسه، ص ٢١٠.

حول ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية

مصطفى ماهر*

مشكلات الترجمة:

شغلتنى منذ سنوات طوال مشكلات الترجمة النظرية، كما شغلتنى ممارسة الترجمة، وشاركت فى الجهود التى بذلت فى هذا المجال، حتى أصبح علم الترجمة علماً مكتمل الأهلية، أدخلناه فى الأقسام العلمية والمعاهد المتخصصة، وكتبتُ عن ذلك دراسات بالعربية والألمانية، يمكن لمن يشاء الرجوع إليها، وإن كان واجبى نحو القراء والباحثين يفرض علىّ أن أسهل مهمتهم وأن أجمع هذه الدراسات المتناثرة فى مجلدين. ومازال التخطيط لدراسات علم الترجمة الذى تضمنته مقالتى فى عام ١٩٧٣ منطلقاً للدارسين الجادين، بخاصة أولئك الذين يهتمون بالتطبيق على حركة الترجمة عندنا، ماضيها ومستقبلها. والمهم أن نكون على بينة من تقسيمات وأهداف هذا العلم الجديد، الذى يسعى إلى: الإحاطة النقدية بالنصوص المترجمة ـ وإلى الإحاطة الببليوجرافية بهذا النتاج المتزايد ـ وإلى دراسة القواعد والتصنيف والتنميط ـ وإلى تأليف تاريخ للترجمة بناء على مناهج مناسبة تأخذ فى اعتبارها ما يحكم الإحاطة التاريخية من مؤثرات وعلوم مجاورة أو متداخلة ـ وإلى الإحاطة بقضايا الاستقبال والتداخل الثقافى.

الرواية من حيث هى عمل فنى:

وإنما قصدت بهذا التقديم الإشارة إلى أن الموضوع المطروح ـ ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية ـ أصبح من الضرورى وضعه على مائدة البحث العلمى فى الإطار العلمى المناسب، المتخصص، والاجتهاد فى الوصول إلى نوع من الانضباط فى المناهج والوسائل واستخلاص النتائج. فنحن نلاحظ على سبيل المثال أننا بصدد مشكلة جزئية، تعلوها المشكلة الأشمل، ثم المشكلة الأكثر شمولاً إلى آخر قمة التدرج حيث نصل إلى الإطار العام الذى ينبغى أن تنسجم

* قسم اللغة الألمانية، كلية الألسن، جامعة عين شمس.

فيه الإطارات الجزئية والنوعية. فنحن أولا بصدد الترجمة الأدبية التى تختلف جوهرياً عن الترجمات غير الأدبية. ونحن ثانياً بصدد ترجمة الرواية وهى نوعية لا ينطبق عليها بالضرورة ما ينطبق على الأنواع الأدبية الأخرى مثل القصة القصيرة أو المسرحية أو القصيدة بقوالبها المتباينة. ونحن ثالثاً بصدد الترجمة إلى الألمانية التى يختلف وضعها عن الترجمة من الألمانية، ونحن رابعاً بصدد قضايا استقبال عمل فنى تحكمها قواعد وآليات نعرف بعضها ونسعى إلى معرفة البعض الآخر.

وإذا كنا قد تحدثنا عن الجزئيات والعموميات، فيهمنا فى معالجة موضوعنا المطروح، التشديد على انتماء الرواية إلى نوعية خاصة، شديدة الخصوصية هى: العمل الفنى. إننا إذ ننظر إلى العمل الأدبى نظرتنا هذه ندخل دائرة النصوص الأدبية نثراً كانت أو شعراً، وهى دائرة تختلف اختلافاً جوهريا عن دائرة النصوص غير الأدبية. هذا الاختلاف الجوهرى يتلخص فى أن النص الأدبى ظاهرة جمالية، وهى ظاهرة أخص خصائصها الإبداع، والتفرد الذى لا يقبل التكرار، وأن النص الأدبى عند انتقاله بالترجمة من بيئة ثقافية إلى بيئة أخرى، يخضع فى الاختيار والتناول والتشكيل والصياغة والنشر والاستقبال لآليات ذات صفات نوعية محددة.

وإذا قلنا إن الرواية هى فى المقام الأول ظاهرة جمالية، هى ظاهرة العمل الفنى الذى يعتمد على اللغة، أو على الكلمة، فيكون النص الأدبى فى عرف البعض عملاً فنياً قوامه اللغة، وفى عرف البعض الآخر عملاً فنياً قوامه الكلمة، مع الفارق بين ما ينبنى على الكلمة وما ينبنى على اللغة من استنتاجات ـ فمعنى هذا أن هناك استحالة مبدئية فى اصطناع نسخة أخرى منها بلغتها أو بلغة ثانية. وإذا نحن أغفلنا هذا المنطلق المثالى، وانطلقنا من منطلق واقعى وجدنا أن سوق الكتاب فى العالم كله تحفل بالترجمات الأدبية، وهو ما يشير إلى أن المترجمين شقوا طريقهم بمفاهيمهم الخاصة، وفرضوا نوعا من القول هو الترجمة التى تتصل بالأصل ولا تحل محله ولا تلغيه، بل تتفاعل معه على أشكال مختلفة. فالمترجم الذى ينقل رواية ما لا يغيب عنه مفهوم إبداعية ووحدانية العمل الفنى، ولا يغيب عنه ارتباطها بمبدع معين وبزمن معين ومكان معين ومقومات أساسية تكتنفها من خارجها ومن داخلها، وترتبط بها ارتباطاً عضوياً يضم المضمون والشكل ـ الفنان والعمل الفنى ـ العمل الفنى والعوامل المحيطة به ومنها الإطار الفكرى والارتباطات الكثيرة بأمور تدخل فى الدين والفلسفة والتراث والمجتمع والفنون الأخرى والسياسة.

«ترجمة» لا «بديل»:

الرواية تنشأ فى بيئة معينة، وفى لغة معينة، ويبدعها أديب واحد فى لحظة معينة، ويستقبلها أصحاب هذه اللغة وأبناء هذه البيئة استقبال من تعنيهم فى المقام الأول، فهم يتمتعون بها، وبما يقوم فيها من جماليات الكلمة وقدرتها على التحول إلى شخصيات وصور وأشياء وموضوعات وأفكار، وما تثيره فيهم من إحساسات وانطباعات، وكأن كل مستقبل ينشىء من النص الذى يطاعه نصاً استقبالياً، يضع فيه من ذاته.

تغير الانتماء:

كل هذه موضوعات تتناولها علوم الأدب بالدرس، وترى فيها الآراء، وتتفرق بهذه الآراء إلى مذاهب، ثم تدور بنا هذه الموضوعات دورة مختلفة، عندما نرى الإنسانية ـ على الرغم من اختلافها إلى بيئات متباينة تتحدث لغات متباينة ـ تتقارب وترفع هذه أو تلك الحواجز بين هذه البيئة وتلك، وبخاصة فى عصر الاتصالات السريعة. وإذا بالعمل الأدبى يقتلع من لغته وتعاد صياغته بلغة أخرى، يقتلع من لغته العربية مثلاً، وينتزع من بيئته الأولى المصرية القاهرية أو الريفية، فينتقل إلى لغة ثانية، إلى اللغة الألمانية مثلاً، وينتقل إلى بيئة ثانية، البيئة الألمانية فى مدن مختلفة وريف مختلف وجبال مختلفة، هكذا يدخل فى تحولات متتالية، بعضها فوق بعض، وإذا علوم الأدب العربى التى كانت تختص به فى أصله ـ تاريخ الأدب والنقد والعلم الأدبى النظرى ـ تفقد صلتها به فى صورته الجديدة، ويصبح من شأن علوم الأدب الألمانى. ولا يبقى على الصلة بين الصورتين إلا علوم الترجمة، وعلوم الاستقبال. وهذه هى البيئة الجديدة تضم إلى هذا الأجنبى الذى تمنحه جنسيتها، وتتناوله من خلال منظوراتها، تناولاً مختلفاً، وتضعه فى تصنيفات أخرى وتقول

فيه من النقد كلاماً غير الذى قيل فى بيئته الأولى، وتجعل له قيمة أخرى لم تكن له وهى الصعود به من المحلية إلى درجات أعلى من الإقليمية إلى العالمية.

ولسنا بحاجة إلى أن نقول إن الترجمة الألمانية لرواية ما ولتكن رواية لجمال الغيطانى، تتغير انتماءاتها بعد ظهورها فى بيئتها الجديدة، الألمانية. فلا يعود مؤلفها الأصلى قادرا على قراءتها إلا إذا كان ملماً بهذه اللغة الجديدة التى لم يستخدمها هو أصلاً فى الصياغة. وقد يجد فيها القراء الجدد أموراً تثيرهم غير تلك التى رآها جمهور بيئتها الأولى. ولكنها بطبيعة الحال لا تنقطع كل الانقطاع عن جذورها الأولى، وعن انتماءاتها الأصلية. ومن هنا نرى الموضوعات المطروحة للبحث فى مجالات الترجمة أكثر تعقيداً. وسواء كانت أكثر تعقيداً أو لم تكن، فعلى الدارس أن يطرح الكثير من التساؤلات وأن يحرص على ألا تغيب عنه العناصر.

سوق الترجمة وآلياتها:

والناظر إلى سوق الترجمة يجدها سوقاً تحكمها آليات معينة. فالترجمة الأدبية عمل فنى، ولكنها نتاج له منتج، وله مستهلك، ويجرى عليه ـ سواء رضينا أو لم نرض ـ ما يجرى على كل نتاج ينتقل من منتج إلى مستهلك فى إطار كيان اقتصادى له آلياته. يلفت نظرنا من بين هذه الآليات: الاختيار.

الاختيار:

فالأعمال الروائية فى العالم كثيرة، وما ينتقل بالترجمة إلى بيئة أخرى يخضع دون شك لاختيار، سواء اتضحت أبعاده أو لم تتضح. هناك أولاً اختيار النص، وهناك اختيار منهج الترجمة، وهناك اختيار أسلوب النشر والترويج.

ليس من الممكن على ما يبدو أن نحدد قوة واحدة تحسم الاختيار، فسواء نشطت الترجمة نشاطاً واسعاً أو انحسر نشاطها فى حدود ضيقة، لهذه أو تلك من الأسباب، فهناك أولاً عملية اختيار النصوص، يقوم بها فرد أو أفراد أو تقوم بها مؤسسات، وبدوافع مختلفة، قد تتضافر وقد تتعارض، وقد تتوازى أو تتفرق فى غير التقاء.

وحتى لا تتشعب بنا المسالك نلزم حدود النقل من العربية إلى الألمانية. ونسأل من الذى يختار الرواية المصرية لتترجم إلى الألمانية؟ مصر أم ألمانيا؟ هل يختارها المؤلف أم المترجم أم الناشر، رغبة فى كسب أو تحقيقاً للذات، أو إرضاء لسياسة ما، أو للدعاية، أو رمياً إلى هدف مثالى؟ أم هل تختارها سلطات حكومية لها مصالحها السياسية أو الاقتصادية أو العقائدية؟ وقد نجد من يتحدثون عما ينبغى أن يكون، وقد نجد من يتحدثون عما هو قائم فعلاً، عن الواقع، وأسلوب هؤلاء أحرى بأن نبدأ به، فهو أقرب إلى مناهج البحث العلمى.

الاختيار الفردى:

يبدو أن الاختيار الفردى هو أول ما يلفت النظر. ونحن نلاحظ أن الاهتمامات فى مجال الاستشراق وبالتالى مقاييس الاختيار لم تكن تثبت حيناً إلا لتتغير مع تغير تغيرات أخرى أشد منها قوة.

كان الاهتمام فى بداية الاستشراق يدور فى فلك الدعوة الدينية التبشيرية أو التصدى الدينى لما لا يتفق مع الدين أو المذهب القائم. ثم تغيرت الاهتمامات مع عصر النهضة ثم عصر التنوير، وفرضت الاهتمامات الثقافية والتراثية نفسها، وتغيرت صورة الاهتمامات الدينية، وصنعت المقاييس التى خضعت لها الترجمة من العربية إلى الألمانية حتى العقد الثانى من القرن الحالى، لم يكن من الصعب إدراك التوجهات التقليدية فى دوائر المستشرقين، حيث ظل المستشرقون القرون الطوال يهتمون تارة بالنصوص الدينية، وتارة بالنصوص التاريخية، أو يهتمون بالنصوص الأدبية التراثية الكلاسيكية، فترجموا المعلقات والمقامات ولم يحفلوا بترجمة شئ من الأدب الحديث.

وفجأة ظهر من ترجم رواية (المملوك الشارد) لجورجى زيدان فى عام ١٩١٧ ، وهو مارتين تيلو Martin Thilo. وتشهد هذه الظاهرة على بروز عامل جديد على الساحة وهو المترجم نفسه من حيث هو سلطة اختيار أو السلطة صاحبة الاختيار، أو المشاركة فيه. ربما كان المترجم الفرد يستجيب لذوقه، أو لفكرة خطرت بباله، وربما لعبت العلاقات

الشخصية دورها، كأن يكون التقى بهذا الكاتب أو ذاك، أو أوقعت المصادفة فى يده كتاباً بعينه.

وقد نكتشف فيما بعد أن هذا الاختيار الشخصى كان مصادفة أثرت عليها عوامل استجابة أو رفض لاتجاهات عامة فى السياسة أو الاقتصاد مثلاً. ولابد لنا على أية حال من أن ننظر نظرة ناقدة إلى حجم ونوعية استقبال ترجمة رواية جورجى زيدان، التى تشير معلوماتنا العامة الحالية إلى أنه كان محدوداً. وتدخل فى إطار الاختيار الشخصى ترجمة أوتو شبيس Otto Spies لثلاث قصص قصيرة لمحمد تيمور وترجمة ماريانة لاپار Marianne Lapper للجزء الأول من (الأيام) لطه حسين، وتدل مقدمة المستشرق إينو ليتمان الذى كان أستاذا زائراً فى الجامعة المصرية وشهده طه حسين طالباً على تأثير العامل الشخصى.

اختيار الدولة:

ثم رأينا فى مرحلة تالية دخول الدولة بإحدى مؤسساتها مشجعة المترجمين على ترجمة نوعية معينة من الأعمال، قاصدة بطبيعة الحال إلى تحقيق هدف سياسى قريب أو بعيد. وهكذا فعلت جمهورية ألمانيا الديموقراطية عندما كانت تسعى إلى التقرب إلى دول العالم العربى للحصول على اعترافها بها، فترجم هورست لوتار تيڤيلايت Horst Lothar Teweleit فى عام ١٩٦١ (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم، ثم أخرجت المطابع فى ألمانيا الشرقية مختارات من القصص القصيرة لكتاب مختلفين، و(الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى.

تحولات الاستشراق:

وقد واكب هذا التحول السياسى تحول فى برامج علوم الاستشراق الألمانى التى طالبتها الدولة فى جمهورية ألمانيا الديموقراطية بالاهتمام بالعالم العربى المعاصر ودراسته والتقرب إليه، فبرز الاهتمام بترجمة مختارات من الأدب الحديث وبعض الكتب التى تعبر عن فكر جديد. وهكذا تطور الاستشراق فى ألمانيا الشرقية إلى حيث اهتم باللغة العربية الحديثة والدارجة واللهجات، والفكر اليسارى، والتاريخ الحديث. واقتنعت شريحة كبيرة من المجددين من أهل الاستشراق فى ألمانيا الغربية بهذا التطور الذى كان البعض قد طالبوا به فى الغرب دون جدوى كبيرة، ثم كان قيامه فى الشرق وما حققه من فائدة فى عالم السياسة والاقتصاد، من العوامل المشجعة على الأخذ به أو بشئ منه. وسرعان ما رأينا فى زماننا هذا كيف تطور الاستشراق الألمانى الغربى الكلاسيكى وأدخل فى مجالات اهتمامه دراسة العالم العربى الحديث ونقل مختارات من أدبه. وظهر مستشرقون قادرون على الترجمة الأدبية الحديثة، فترجموا أعمالاً من اختياراتهم، نذكر مثلاً أنيمارى شيمل وترجمتها مختارات من الشعر الغنائى العربى الحديث Annemarie Schimmel; Zeitgenössische arabische Lyrik, Tübingen und Basel 1975.

اختيارات دور النشر:

ربما لعبت دور النشر الخاصة التى تدعمها المؤسسات الحكومية أو شبه الحكومية أو المؤسسات الدائرة فى فلك السياسة القومية، دوراً فى تشجيع الترجمة من العربية إلى الألمانية، كما فعلت دار إردمن للنشر منذ مطلع الستينيات. وقد تقوم دور النشر بهذا الدور مستقلة، منتهجة ما تختاره لنفسها من نهج سياسى أو اجتماعى أو فكرى، مثل دار النشر المهتمة بالحركة النسائية التى نشرت ترجمات روايات نوال السعداوى.

اختيار المترجمين المصريين:

وأثر على الاختيار أيضاً ظهور مترجمين مصريين قادرين على الترجمة من العربية إلى الألمانية. فقد قمت باختيار مجموعة القصص القصيرة المصرية التى ظهرت فى عام ١٩٧٤ فى مجلد Moderne Erzähler der Welt Ägypten (إلا ما أصر الناشر لأسباب مالية على الاحتفاظ به من المجلد القديم وما رأى الاكتفاء بمراجعته مراجعة محدودة). وكان لى أيضاً دورى الأساسى فى اختيار منهج الترجمة المباشرة من العربية إلى الألمانية. والطريف أن هذا الكتاب كان المفروض، حسب اتفاق الناشر معى، أن يظهر تحت اسمى «بالاشتراك مع هرمان تسيوك» الذى كان وراء نشر المجلد السابق. ولكن السيد تسيوك استغل نفوذه واتصالاته، وغير الغلاف، ووضع

اسمه وحده عليه، وآثرت عدم إثارة مشكلة، على وعد من الناشر بتصحيح هذا الوضع فى الطبعة التالية. أيا كان الأمر فقد كانت مجموعة المختارات هذه هى المجموعة الثانية، سبقتها مجموعة أخرى من المختارات التى اهتم بنشرها الناشر إردمن فى مجلد ظهر فى عام ١٩٦٣ بعنوان (Der Tod des Wasserträgers 1963 وهو مجلد لم يحط بعدد كاف من الكتّاب، ولم يهتم بجودة الترجمة، فنقل عن ترجمات إنجليزية وفرنسية، متفاوتة فى الابتعاد عن الأصل، فابتعدت هى عن الأصل بقدر أكبر. ولكنها على أية حال كانت شاهداً على اهتمام جديد، وفتحت الباب أمام مزيد. كذلك لعب ناجى نجيب مترجماً دوراً كبيراً فى اختيار النصوص، وفى اختيار أسلوب الترجمة. فكان له اهتمامه بمسرح صلاح عبدالصبور، ووسع ما كنا قد بدأناه من الاهتمام بيحيى حقى، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس.

اختيارات المترجمين الألمان المتخصصين:

ويعتبر دخول هارتموت فيندريش ساحة الترجمة من العربية إلى الألمانية علامة كبيرة وهامة فى تاريخ الترجمة الأدبية من العربية إلى الألمانية، وهو جدير بكل التقدير والإعجاب والتشجيع. إنه، من ناحية، يمثل هذا الجيل الجديد من المستشرقين المتخصصين على أعلى مستوى فى الترجمة الأدبية، وهو ذواقة وفنان، وهو واسع العلم بالأدب العربى الحديث، وهو وثيق الصلة بكثير من الأدباء. ومن المؤكد أنه لا يستطيع وحده أن ينقل كل ما يجده جديراً بالنشر، لأن وقته ليس بلا حدود، ولأن الترجمة لا تطعم أهلها، ولابد للمترجم من أن يعمل عملا آخر يكسب منه عيشه، وينفق منه على هوايته. لذلك فمن المتصور أن يشكو بعض الأدباء العظام من أن أعمالهم لم تترجم إلى الآن. وقد تتسع دائرة المترجمين يوما فيزيد ما تخرجه المطابع من أدب مترجم إلى الألمانية. ومن المؤكد أن وجود دار النشر لينوسLenos فى بازل بسويسرا، لعب دوراً هاماً فى تحريك المياه الساكنة. كما نخص بالتنويه مترجمتين عظيمتين لعبتا دورا رائعاً فى نقل عدد من الأعمال الأدبية المصرية الهامة وبخاصة أعمال نجيب محفوظ، قبل وبعد حصوله على نوبل: دوريس كيلياس (إينبيك) وفيكه ڤالتر.

الاختيار اتباعاً لاختيار سابق:

كثيراً ما نجد ترجمة ألمانية اختارتها دار النشر اتباعاً لاختيار دار نشر أخرى أصدرتها بالإنجليزية أو الفرنسية، وكثيراً ما نجد فى هذه الحالات أن الترجمة تنقل الترجمة الإنجليزية أو الفرنسية التى أعجبت الناشر الألمانى فاعتبرها أصلاً. هكذا نقلت روايات لأليفة رفعت، ولنوال السعداوى ولأهداف سويف إلى الألمانية.

المترجمون:

إذا حاولنا أن نصنع قائمة مبدئية للمترجمين الذين نقلوا من العربية إلى الألمانية منذ بداية هذه الحركة وجدناها تضم الأسماء التالية:

- مارتين تيلو Martin Thilo:

(رواية جورجى زيدان، عام ١٩١٧).

Girgi Zaidan: Der letzte Mamluck und seine Irrfahrten. Ein historisher Roman. Barmen, Klein - Verlag, 1917.

- ج . ڤيدمر G. Widmer:

(قصص محمود تيمور ١٩٣١).

- أوتو شپيس Otto Spies:

(قصص محمود تيمور ١٩٤٩).

- ماريانه لاپار Marriane Lapper:

(الأيام)، الجزء الأول د.ت.

- هورست لوتار تيفيلايت Horst Lothar Teweleit:

(يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم ١٩٦١؛

(قصص) لتوفيق الحكيم ١٩٧٠ .

- أنيمارى شيمل Annemarie Schimmel:

(مختارات من الشعر العربى المعاصر).

- هارتموت فيندريش Hartmut Fähndrich:

صنع الله إبراهيم (اللجنة) ١٩٨٧؛

جمال الغيطانى (الزينى بركات) ١٩٨٨؛

يوسف إدريس: (الحرام) ١٩٩٥؛

سلوى بكر (مقام عطية) ١٩٩٢؛

سلوى بكر (زهرة المستنقع الوحيدة) قصص قصيرة ١٩٩٤؛

إدوار الخراط (ترابها زعفران) ١٩٩٠ ؛

يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والأسورة) ١٩٨٩ بالاشتراك مع إرمجارد شراند؛

- ديتليند شاك Dietlind Schack

(مسرحية)

- ناجى نجيب

نجيب محفوظ: (ثرثرة فوق النيل) ١٩٨٢؛

يوسف إدريس: (جمهورية فرحات) ١٩٨٠؛ أليفة رفعت (موسم الياسمين) ١٩٩٠

- مصطفى ماهر:

(قصص قصيرة) مختارة لـ ٣٧ أديب مصرى ١٩٧٣؛

طه حسين (الأيام) الجزء الثانى ١٩٨٦؛

طه حسين (الأيام) الجزء الثالث ١٩٨٩ .

- هورست هاين Horst Hain:

سيد قطب (طفل من القرية) ١٩٩٨ .

- شتيفان رايشموت Stefan Reichmuth:

(مسرحية)

- ريجينا كاراشولى Regina Karachouli:

موسى صبرى: (فساد الأمكنة) ١٩٩١ ؛

- إرمجارد شراند Irmgard Schrand:

يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والأسورة) ١٩٨٩ بالاشتراك مع هارتموت فيندريش.

- دوريس كيلياس Doris Kilias [إربنبيك Erpenbeck]

نجيب محفوظ: (زقاق المدق) ١٩٨٥؛

نجيب محفوظ: (اللص والكلاب) ١٩٨٦؛

نجيب محفوظ : (أولاد حارتنا) ١٩٩٠ ؛

جمال الغيطانى (وقائع حارة الزعفرانى) ١٩٩١؛

(قصص مختارة) ١٩٨٩ .

- ڤيبكه ڤالتر Wiebke Walter:

نجيب محفوظ (ميرامار) ١٩٨٩؛

- زوزانه إندرڤيتس Susanne Enderwitz:

نوال السعداوى: (أغنية الأطفال الدائرية) قصص ١٩٩٠.

- إيڤيلين أجباريا Eveline Agbaria:

سلوى بكر (العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء) ١٩٩٧.

- سليمان توفيق:

(أليفة رفعت: ١٩٨٩)

ودور النشر التى نشرت ترجمات من العربية إلى الألمانية وهى:

- إردمن Erdmann.

- إديتسيون أورينت Edition Orient.

- لينوس Lenos.

أونيون Unionsverlag.

- أولشتاين Ullstein.

- روڤولت Rohwolt.

- بيك Beck.

- ريكلام (Leipzig) Reclam.

- فراونبوخفيرلاج Frauenbuchverlag.

- فولك أند ڤيلت Volk und Welt.

- أوليڤنباوم Olivenbaum.

ـ إديتسيون كون Edition Con.

ونلاحظ أن بعض هذه الدور لم يعد لها وجود مثل إردمن، وبعضها تغيرت أوضاعه بعد الوحدة الألمانية.

دور النشر تشارك فى الاختيار:

حاولت دار إردمن أن تتخصص فى بناء الجسور الثقافية من ألمانيا وإليها، وكان لها برامجها التى اتسعت وشملت العالم كله، وكانت تترجم الآداب الأجنبية إلى الألمانية كما كانت تترجم الآداب الألمانية إلى لغات البيئات الثقافية المختلفة. وكانت بطبيعة الحال تتلقى مساعدات من المؤسسات الحكومية الألمانية، ومن غيرها من المؤسسات التى تشجع هذا اللون من النشاط، ثم تعرضت الدار لمشكلات متزايدة وتوقفت فى أواخر السبعينيات. ولم يكن برنامج النشر يشتمل على دعاية سياسية مباشرة، ولم تكن هناك عناوين مفروضة. ربما كانت هناك خطوط عريضة من قبيل الاهتمام بالكتاب الألمان أينما كانوا، وبخاصة فى ألمانيا الشرقية، حرصاً على مفهوم الوحدة الألمانية. ولكن مثل هذه الخطوط العريضة لم تكن تمس النقل من العربية إلى الألمانية، الذى لم يزد آنذاك عن مجلدين من القصص القصيرة المختارة، ومجلداً من الشعر.

ومن حق بعض دُور النشر المكافحة على طريق المثالية والهواية أن ننوه بها. وأخص بالذكر دار «إديتسيون أورينت» فى برلين، التى أقامتها صاحبتها المستشرقة ديتلند شاك وأنفقت عليها، ولا أعتقد أنها حققت أرباحاً مادية، وإن كانت دخلت التاريخ بوصفها مؤسسة نشر محترمة تعمل على إقامة الجسور الثقافية بين الشرق والغرب.

وتبين قائمة المترجمات المنقولة عن العربية أن بعض دور النشر الألمانية تختار بناء على ما تلاحظه من نجاح رواية نشرتها دور النشر الفرنسية (أو الفرنسية اللغة) ودور النشر الإنجليزية أو الأمريكية، فنراها أولاً تقوم باختيار الكتاب، ونراها ثانياً تختار منهج الترجمة الذى تجعله يلتزم الترجمة الفرنسية أو الإنجليزية فيما يسمى بالترجمة من لغة ثالثة. (ترجمات روايات نوال السعداوى عن الإنجليزية مثل رواية «امرأة عند نقطة الصفر» التى ظهرت ترجمتها الألمانية فى ميونيخ فى عام ١٩٨٤؛ «سقراط الإمام» فى بريمن ١٩٩١؛ و«موت الرجل الوحيد على الأرض»؛ و«امرأة عند نقطة الصفر» ميونيخ ١٩٨٥؛ وترجمة رواية «عائشة» لأهداف سويف عن الإنجليزية أيضاً). قد تكون لهذه الدور سياساتها فتفضل الأدب النسائى، أو الأدب المهتم بالبيئة أو الأدب الثورى، فتترجم أعمالاً تختارها.

الاختيار المصرى الرسمى:

وقد تتدخل الدولة عندنا مباشرة فتقوم بعض مؤسساتها الرسمية أو شبه الرسمية بترجمة نماذج من الأعمال الأدبية، إما لتشجيع نشرها على مستوى واسع، وإما سعياً منها لتكوين صورة عن نفسها ذات سمات إيجابية معينة. وربما كان مثل هذا التخطيط مقابلاً لسعى الدولة إلى ترجمة نصوص أجنبية بعينها إلى لغتها لتبين اهتمامها أو انفتاحها على ثقافة ما.

الاختيار اتباعاً لموجات:

ولا ينبغى أن نغفل عن التيارات أو الموجات التى تظهر على الساحة، فربما تردد اسم أديب لحصوله على جائزة عالمية ضخمة، أو ربما تسلطت الأضواء على أديب لتعرضه لهجوم، أو جاءت مناسبة مرور كذا سنة على مولده أو على وفاته، أو دار حديث مجدد عن أشياء فيه لم تكتشف بعد، أو تظهر رواية مترجمة إلى الفرنسية أو الإنجليزية فتفتح الباب أمام ترجمة إلى الألمانية. وقد كان حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل حافزاً على الاهتمام باستكمال ترجمة ما لم يترجم من أعماله إلى الألمانية، وحافزاً فى الوقت نفسه على ترجمة أعمال مصرية وعربية أخرى، فالخير عندما يجيء يعم.

وقد تتغير الظروف فتتوقف مشروعات كانت فى بدايتها أو كانت موضع تفكير جدى. فبعد ظهور مختاراتى من القصص القصيرة المصرية فى عام ١٩٧٣ مترجمة إلى الألمانية، تحدث الناشر معى لإخراج ترجمة رواية من روايات إحسان عبد القدوس، وكان البعض قد اقترح (لاتطفئ الشمس)، وتناقشنا فى طول الرواية، وفى احتمالات اختصار بعض الأجزاء بالاتفاق مع المؤلف، وطالت المناقشة، ولم ننته إلى حل سريع، وهكذا حال طول الرواية دون البدء السريع فى التنفيذ، ثم تغيرت الظروف السياسية فتجمد المشروع.

هل الروايات المترجمة تمثل الأدب المصرى المعاصر؟

لايمكن القول إن العدد القليل الذى ترجم يمثل الأدب الروائى المصرى المعاصر، ولكنه يمثل وجهات نظر الأفراد أو المؤسسات التى قامت بالاختيار. وتتحرك آليات هذا الاختيار فى داخل إطار البيئة المستقبلة. وقد يمكن يوماً ما أن تتسع دائرة الاختيار، ولكن حتى إذا تضاعف العدد، ستظل المشكلة كما هى. فأدبنا العربى فى مصر غنى بالأعمال الروائية، وفيها كثير مما يتسم بقيمة عالمية إنسانية وما يمكن بالتالى أن يجد له سوقاً فى الخارج، ولكننا ما زلنا بعيدين عن إقامة مثل هذه الصناعة، فليس لدينا رجل الأعمال الذى يستطيع أن يستغل هذه الثروة استغلالاً يحقق الكثير من الفائدة فى قطاعات أخرى.

نعود إلى السؤال عن الترجمات إلى الألمانية وهل تمثل أدبنا الروائى المصرى المعاصر، لنقول إنه من المحال أن نتفق على قائمة من المؤلفات تمثلنا جميعاً. فمقاييس الاختيار متباينة أشد التباين، فإذا أخذنا الالتزام السياسى أو العقائدى مقياساً، خرجنا بقائمة تختلف عن القائمة التى ننتهى إليها إذا أخذنا بالتراث مقياساً، أو إذا أخذنا بالتفاعل مع ثقافات العالم المتقدمة مقياساً.

ربما ود البعض لو أن مارتين تيلو ترجم رواية (زينب) لهيكل بدلاً من (المملوك الشارد). ولكن المترجم الذى اختار عملا من أعمال جورجى زيدان كانت له وجهة نظره، فقد أعجبه فيه لغته العربية المتحررة من المحسنات الكثيرة، وأعجبه فيه أخذه بالقالب الروائى المعروف فى الغرب، وأعجبه فيه هذا اللون من الرواية التاريخية التى برع فيه ولتر سكوت وغيره فى الآداب الأوروبية.

ما نقله المترجمون إلى الألمانية فى فن الرواية يقتصر على الأسماء الثلاثة عشر التالية:

طه حسين (٣)،

توفيق الحكيم (١)،

نجيب محفوظ (٧)،

إدوار الخراط (١)،

عبد الرحمن الشرقاوى (١)،

يوسف إدريس (١)

يحيى الطاهر عبد الله (١)،

جمال الغيطانى (٢)،

صنع الله إبراهيم (١)،

أليفة رفعت (٢)،

سلوى بكر (٢)،

نوال السعداوى (٤)،

أهداف سويف (١).

وهؤلاء جميعاً أدباء مرموقون، يتفاوتون فى الشهرة والانتشار، ولكنّ كلا منهم يمثل قيمة رفيعة، ويجسد اتجاهاً. وتبين الترجمة والاستقبال فى بيئة أجنبية سمات بعينها فى الأديب أو فى الكتاب، ربما لم تبرز فى بيئته الأولى الأصلية، أو لم تبرز بهذا الوضوح أو لم تحظ بالقبول بين الشريحة العريضة من الجمهور القارئ، ولكنها فى بيئة قراء الترجمة تأخذ صورة أخرى، وتحدث أثراً آخر. قد تتصور شريحة عريضة من القراء الألمان أن المرأة المصرية أديبة تنقصها الجرأة، أو تتراجع أمام تعبيرات بعينها، فإذا هى ترى فى نوال السعداوى أديبة مختلفة تنال تقديراً خاصاً. ومن الممكن أن يكون تقدير القارئ الألمانى والأوروبى لسلوى بكر وأهداف سويف أكبر بكثير، وأعمق، من اهتمام القارئ المصرى المتوسط. وعلينا أن نجمع بيانات عن مدى استقبال هذه الترجمات فى ألمانيا، ومن هم القراء الذين يطالعون هذه الترجمات، وكيف يفهمونها. وعلينا أن نضيف إليها بيانات عن استقبالها فى بلاد أخرى، فى فرنسا والبلاد الناطقة بالفرنسية، وفى إنجلترا وأمريكا والبلاد الناطقة بالإنجليزية.

دراسة الترجمات الأدبية:

وأكثر الذين يتناولون الترجمات بالدراسة يركزون اهتمامهم على إظهار عيوبها، سواء فى فهم معنى الكلمات، أو فى عدم مطابقة الأسلوب، أو تغيير هدف المؤلف، أو فى إحداثها تأثيراً مختلفاً فى جمهور المستقبلين الجدد. وهى دراسات لانقول إنها بلا فائدة، ولكنها ليست هى نقطة الارتكاز فى التبادل أو التفاعل على المستوى الفكرى الفنى. وأنا لا أشجع المترجم على التهاون فى فهم المعنى، ولا أشجعه فى إهمال القيم الجمالية للأصل، ولا أجعل من الأخطاء والتحوير قانوناً. ولكننى أريد دائماً أن ندرس الترجمة الماثلة بين أيدينا، بعد أن فرغ منها صاحبها، ودفع بها إلى الناس، فنستخرج منها رأيه وهدفه ومنهاجه وتصوراته، ونبين هذا كله بحيدة وموضوعية، ثم نقول بعد ذلك نقدنا.

ولاينبغى أن يغيب عنا أن المترجم الأدبى نفسه أديب وأنه فى تعامله مع النص الإبداعى الذى ينقله لايمكن أن يمحو شخصيته. ونحن نعرف ذلك فى ترجمات طه حسين لفولتير مثلاً التى يظهر فيه أسلوب طه حسين واضحاً بمميزاته المحفوظة واغترافه من القرآن الكريم والتراث العربى القديم.

من هنا، كانت دعوتى إلى الاعتراف بهذه الحقيقة التى أسميتها التفاعل الترجمى مع الأصل، والتى لاتعنى إغفال النص الأصلى، أو تعمد الاعتداء عليه، أو تحويره دون سبب. لكننى أنطلق من محاولة ترتيب الترجمات المتعددة المتفردة المتاحة لنا، التى نشرها مترجمون، سواء وصفت بالجودة أو وصمت بالسوء. وكثيراً ما نوه الكتّاب بترجمة ابن المقفع (كليلة ودمنة) التى دخلت الأدب العربى من أوسع أبوابه، وترجمة (رباعيات الخيام) لفيتزجيرالد ينطبق عليها الحكم نفسه، والأمثلة كثيرة فى الآداب المختلفة.

ومن الواضح أن الترجمة الأدبية التى تصل إلى مرتبة الروائع فى لغتها لاتمثل إلا نمطاً من أنماط متعددة نصنف الترجمات الأدبية إليها. وقد أفضت فى الحديث عن هذه الأنماط فى دراسات متعددة منها تلك الدراسة التى ألقيتها فى مؤتمر فاس فى عام ١٩٩٤.

كذلك ليست كل ترجمة أدبية دراسة تفسيرية للأصل، ولا هى اختصار له إذا طال، أو زيادة فى بلاغته إذا نقصت، وربما التزم مترجم ما بالحرفية، وآثر مترجم آخر التحرر أو التصرف أو الاقتباس أو التمصير. يبدأ المترجم عادة برغبة فى نقل أثر ما إلى لغته الثانية ليتيح لأصحاب هذه اللغة الاستمتاع العقلى والفنى بما تحول اللغة بينهم وبينه. وتبدأ العملية الصعبة. هذه الوليمة التى أعدها الطاهى الأول وبرع فيها وأمتع بها أهله، يتناولها فى غيبته الطاهى الثانى فيطهوها من جديد، لتكون وليمة يتمتع بها قوم آخرون. لم يكن الذين قالوا باستحالة الترجمة بعيدين عن الحقيقة، ولكنهم كانوا بعيدين عن الواقع. بين الأديب الشاعر المبدع والمترجم نقاط التقاء ونقاط اختلاف. نقطة الانطلاق التى ينطلق منها كل منهما مختلفة، فبينما ينطلق الأديب الشاعر بكامل حريته من كلمته التى يأتى بها من عالم الإبداع المجهول، ينطلق المترجم من كلمة موجودة أمامه فى الواقع، أو ينطلق من تصوره لكلمة قيلت، لنص مشهود، فإذا هو يتفاعل معه تفاعلاً يحرك عملية الإبداع الفنى فى مجموعها.

والعمل الأدبى، على تفرده، تتحلق من حوله دوائر إطارية تحيط به الواحدة من حول الأخرى، تتسع كل منها لتشمل النطاق الأوسع وهو الأدب، ثم تتسع لتشمل النطاق الأوسع من سابقه وهو اللغة، ثم تتسع لتشمل النطاق الأوسع من السابقين وهو الثقافة. وكل هذا يفرض على المترجم من حيث هو قارئ ناقد أن يصنع لنفسه فى ذاته صورة تقوم على التأويل والاستجلاء، تكون تمهيداً للنقل من لغة إلى لغة. فهو مقصر إذا لم يتغلغل فى هذه الأعماق كلها، وبقى على السطح يترجم كأنه ينقل معادلة كيمائية من لغة إلى لغة. عليه أن يجول جولات فى عالم الأدب، ثم فى عالم اللغة من حيث هى وعاء للأدب ولغير الأدب من ظواهر تركب مركبة اللغة كما يقولون، ثم فى عالم الثقافة من حيث هى وعاء لظواهر تستخدم وسائل التعبير اللغوى ووسائل التعبير غير اللغوى، ثم عليه أن يعى فوق ذلك كله أنه يوشك أن يقيم بناء متفرداً أيضاً تتحلق من حوله دوائر إطارية مختلفة لها متطلباتها المختلفة.

وكلما كان العمل الأدبى الذى يعكف عليه المترجم واسع الثراء فى اللغة، كثير التغلغل فى الأدب، عميق التشعب فى الثقافة، زادت ترجمته صعوبة، وأصبح المترجم يبذل جهوداً فوق جهود من أجل التغلب على مشكلات لغوية وأسلوبية وتقنية مضاعفة، لأنها تتحرك بين ثقافتين ولغتين وعملين ومبدعين.

تجربتى:

أشير فى ختام هذه الدراسة بإيجاز إلى تجربتى فى ترجمة روايتين هما (الأيام) الجزء الثانى و (الأيام) الجزء الثالث لطه حسين إلى الألمانية. سبقت هذه التجربة تجارب متعددة منوعة على مدى سنوات طوال، فقد ترجمت إلى الألمانية لإذاعة القاهرة الموجهة مئات القصائد العربية أكثرها من الفترة المعاصرة، ولكننى لم أجمعها فى مجلد أو مجلدات. ولا أظن أن هناك شاعراً من شعرائنا المعاصرين لم أترجم له مختارات من دواوينه: محمد إبراهيم أبو سنة، أحمد سويلم، فاروق جويدة، أحمد عبد المعطى حجازى، فتحى سعيد، جميلة العلايلى، جليلة رضا.. ومن قبلهم محمود حسن إسماعيل وصالح جودت والهمشرى والوكيل. كذلك ترجمت مسرحية (يا طالع الشجرة) وأنتجتها إذاعة بادن بادن على هيئة تمثيلية إذاعية طويلة، ومختارات من التمثيليات الإذاعية المصرية أنتجتها الإذاعة نفسها. وترجمت نحو خمسين قصة قصيرة لأدبائنا المعروفين من جيل طه حسين والحكيم وتيمور إلى يحيى حقى إلى يوسف جوهر ويوسف الشارونى ونعيم عطية وأبو المعاطى أبو النجا ومجيد طوبيا وموسى صبرى.

ولكنى لم أقدم على الترجمة الأدبية إلى العربية أو الألمانية إلا بعد أن جربت قلمى فى الإبداع الأدبى فى الرواية والقصة والشعر على نحو أتاح لى أن أنضم إلى أصحاب الأقلام وألتمس لنفسى مكاناً فى بعض صفوفهم. وكان علىّ أن أوازن بين الاندفاع وراء الموهبة، والصبر على الدرس والعمل الجامعى فأحجمت عن نشر ما ألفته من شعر ونثر ومسرحية، أو أجلت المشروع كله إلى أجل غير مسمى، وقر قرارى على التركيز على الترجمة والنقد والمقال. لايعنينى من هذه القصة هنا إلا أن أشدد على أن المترجم الأدبى لابد أن تكون له موهبة فنية وممارسة فنية يستند عليهما فى النقل، وتكون ترجماته من الجودة الإبداعية بقدر حظه من الموهبة والممارسة. ومن الممكن أن تكون هناك موهبة نوعية فى الترجمة الأدبية، فقد أجمع العارفون بالمازنى على أنه كان مترجماً مطبوعاً.

وأيا كانت الموهبة من التميز فإنها بحاجة إلى الصقل، إلى ركائز قوية من الدرس والنقد والتدريب. ولكل فنان جمهوره الذى يحبه ويعجب به بدرجات متفاوتة، وليس هناك فنان لكل الناس فى كل العصور، وفى كل البلاد، ومن كل الأعمار، ومن كل المستويات الثقافية؛ ولهذا نلاحظ التباين فى التقييم الانطباعى، وفى الذوق والتذوق. ولكن تبقى دائما المحاولات العلمية لتحديد قدر معقول من المقاييس الموضوعية.

فإذا سألت نفسى عن اختيارى روايتى طه حسين، لم أجد إلا إجابة واحدة، وهى أننى اخترتهما وحدى، ولم يتدخل أحد فى هذا الاختيار الذى حكمه الحب والعقل. فطه حسين شخصية أسطورية ترمز إلى إرادة التغيير التى تحول العجز إلى قدرة. والذين أحبوه عشقوا صوته وكلامه وأسلوبه وفكره. وعلى الرغم من أن طه حسين تغلغل فى أعماق الفكر العالمى، وأتقن الفرنسية حديثاً وقراءة وكتابة، إلا أن عربيته ظلت تتسم بكثير من البلاغة العربية الخالصة.

وبدأت مشكلات الترجمة بعنوان الكتاب. كان من الممكن بطبيعة الحال أن نستخدم المقابل القاموسى المباشر بالألمانية. ولكن العنوان المترجم هكذا لن يثير فى القارئ الألمانى شيئاً مما أراده المؤلف.

ولهذا انصرفت (كما انصرف المترجمون إلى الإنجليزية والفرنسية ومترجمة الجزء الأول من «الأيام») عن هذه الحرفية، كذلك انصرفت عن إمكان استخدام كلمة مركبة، ووضعت عنواناً رأيته يعبر عن الكتاب كما تصورته وكما صغته بلغتى الألمانية. ومن البديهى أننى عندما أكتب بالألمانية كتابة قوامها الإبداع أتمثل نفسى مندمجاً فى البيئة الألمانية، وأحلق فى آفاق جوته وشيللر وهولدرلين وريلكه وتوماس مان وهرمان هيسه وكافكا وجونتر جراس وبريخت وهاينريش بل.

أما الترجمة نفسها، فلم يخطر ببالى أن تكون بديلة عن الأصل، وإنما الذى خطر ببالى أن أستقبلها فى عقلى ووجدانى، وأتناولها بالتأويل لنفسى، ثم أصوغها بلغتى الثانية، ليطالعها جمهورى، فيرى صورة طه حسين انعكست فى مرآتى، أو ارتسمت فى لوحة رسمتها بفرشاتى وألوانى. كيف تنقل جملة طه حسين المنغمة، التى كان يهز رأسه وهو يبدعها، ويهز رأسه على إيقاعها وهو يطالعها، إلى جمل ألمانية مماثلة؟ لن تستطيع أن تُكره اللغة الألمانية على الاستجابة لمطلبك. ولو استطعت، فسيجد القارئ الألمانى فيها غرابة قد تعطله عن القراءة. عليك إذن أن تكتب جملتك الألمانية السلسة، وأن تضع فيها بقدر بعض هذه السمات. فإذا كرر طه حسين كلمة ما خمس أو ست مرات، وقلبها على أوجه مختلفة من التصريف اللغوى والجمالى (وقد يكرر أكثر من ذلك) لم نجد لذلك مقابلاً مباشراً فى اللغة الألمانية الحديثة التى لاتحب التكرار، ولم يكن بد من الاكتفاء بقدر محدود من التكرار بين الفينة والفينة، مرتين أو ثلاث مرات، والتأكد من أن التكرار لن يؤدى إلى نتيجة عكسية.

وكلَفُ طه حسين بأسلوب القرآن الكريم الذى يذوب فى لغته فيمنحها رفعة وجمالاً، واستشهاده بالشعر العربى القديم وإشاراته إلى قبائل العرب وما كان بينها، كل هذه أمور عندما تنتقل إلى القارئ الألمانى تتخذ مذاقاً آخر. وسيجد القارئ الألمانى نفسه مطالباً باتخاذ وضع استقبال هذا العمل الفنى الأجنبى وإفساح الصدر لما يكون فيه من سمات غريبة، لها جمالياتها التى عليه أن يسلك إليها سبلها. وقد عرفنا من بعض المتابعات أن قارئاً مثل جوته كان يستطيع أن يستخرج من شعر المعلقات ما ندهش له، وأنه كان يعايش شاعراً مثل حافظ الشيرازى فى فكره وأحاسيسه وتقنياته اللغوية والأسلوبية.

وقد يجد قارئ ألمانى ألَمّ بقدر من اللغة العربية فائدةً أو متعةً فى الاستعانة بالترجمة لقراءة الأصل، أو للنظر فى تحول نص من لغة إلى لغة. وهى متعة من نوع خاص، قريبة الشبه بانتقال النص المكتوب إلى الشاشة أو التليفزيون أو خشبة المسرح، أو انتقال الكلمات من قالب القصيدة المكتوبة أو المقروءة إلى قالب الغناء المنفرد أو الجماعى. وقد تفيد الترجمة القارئ لأنها توضح له شيئاً غامضاً، لأن المترجم اجتهد فتحقق من أسماء الأشخاص والأماكن والأحداث. فليس من رأيى أن يتمسك المترجم بالغموض فيصطنعه اصطناعاً فى الترجمة، إذا كان فى مقدوره أن يوضح. ولهذا عندما ترجمتُ نصوصا من العصر الوسيط الألمانى لم أصطنع لها لغة عربية قديمة غامضة لتكون موازية للغة الألمانية العليا القديمة أو اللغة الألمانية العليا الوسيطة، ولم أحاول اصطناع سمات لهجات عربية تقابل سمات اللهجات فى بعض النصوص القديمة أو الحديثة، فالمترجم فى تصورى مطالب بأن يقدم للقارئ الغربى المعاصر له شيئاً مفهوماً على قدر الإمكان، إلا أن يكون غرض النص الأصلى التعبير عن ظاهرة الغموض، أو إبراز لامنطقية الأشياء.

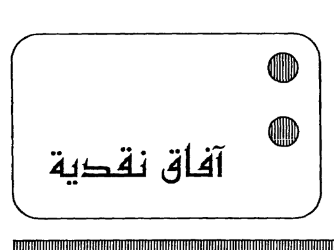


فى العدد القادم من «فصول» :

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الثالث)

دراسات. شهادات. مناقشات


آفاق نقدية

التأويل واللغة والعلوم الإنسانية

هانس جيورج جادامر*

أعتقد أن مشكل الهيرمينوطيقا[1] Hermenutik لا ينحصر فى المشكل المنهجى (الميثودولوجيا) للعلوم الإنسانية ولا ينجم عن المناقشات الحالية حول الطرق والأساليب العلمية فى التفكير والتفلسف، وإنما هو مشكل إنسانى ينصب حول قدرات الوجود الإنسانى التى قد نتطرق إليها يومًا ما. فلقد دفعتنى المناقشات العريقة حول الافتراضات المنهجية للعلوم الإنسانية فى هذا الاتجاه. فالاختلاف الذى نقيمه بين العلوم الإنسانية وعلوم الطبيعة غير مرضٍ من الجانبين. لا يرضى العلماء اليوم (وأعتقد أنهم على حقّ) أن نحصر هذه العلوم فى حلّ المشكلات (المعرفية) بواسطة قانون السببية. يؤكّد هؤلاء العلماء أن مشكلة اللغة أو المشكل الألسنى ـ فى الحقول الأساسية للنظرية الحديثة ـ هو أيضا مشكل ذو أهمية فائقة ويشغل مكانة رئيسية (فى المناقشات الفكرية المعاصرة). أتذكر أنه إثر مناقشة جمعتنى مع بعض الفيزيائيين فى أكاديمية العلوم بهايْدلبيرج، قمت بوصف الاختلاف الكائن بين الاختلاف الألسنى وأهمية اللغة بالنسبة إلى الآداب من جهة، واللغة الرياضية الضرورية لعلوم الطبيعة من جهة أخرى. أجابنى زملائى الفيزيائيون: «طبعًا! لكن ماذا تعنى الرياضيات؟ إننا نجهل ذلك، لكن فيما يتعلق باستعمالنا للرياضيات، هو الاستعمال نفسه الذى تصفه كطريقة نحو إدراك الحقيقة بتأويل الظواهر ووصفها ومجاوزة النقائص .. إلخ. اللغة هى أيضا، بالنسبة إلى الفيزيائى أداة، أو ربما طريقة، أو مخطط إجمالى يحدده سلفا».

لقد أشار بعض الفيزيائيين إلى أهمية اللغة الأم من حيث هى قاعدة لكل اتفاق وتعاقد Abkommen وينطبق هذا أيضا على الرموز الاصطناعية فى العلوم. من جهة أخرى، نسعى ـ فى العلوم الإنسانية ـ إلى تأكيد أن الطريقة المثلى فى تحليل النصوص (الفهم التاريخى والتراث المندمج والمتجدّد) ليست الهدف الأسمى ولكن فكرة العلم تشتمل

* ترجمة: **محمد شوقى الزين**، باحث جزائرى، جامعة بروفونس، فرنسا.

أيضا على قضايا ثابتة وتنطوى على الطبيعة الإنسانية غير القابلة للتغيير وأيضا نتائج اكتشافات ومناهج علم الاجتماع والإثنولوجيا. طبعًا هذا القلق الذى نستشعره إزاء العالَم التاريخى معقول جداً، وأعتقد أن دور الفلسفة اليوم هو إيجاد أرضية مشتركة تضم الاتجاهات والنزعات المختلفة جميعا التى تتطوّر فى أبحاثنا وتحقيقاتنا. هكذا يتلاشى التعارض القديم بين علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية وتصبح المناقشات حول اختلاف المناهج وتباينها عديمة الفائدة فى الوقت الراهن. تستند بداية أبحاثى إلى كون أنّنى كنت أشتغل مترجمًا، وسألنى طلبتى إذا كان بإمكانى تحليل وتفسير هذه الطريقة فى تدريس الفلسفة. لماذا تغدو هذه الطريقة فى تأويل النصوص نشاطا فلسفيا حقيقيا وليس محض انصراف إلى (دراسة) التاريخ كما يقال غالبًا وكما هو الحال دائمًا؟ للإجابة عن هذا السؤال، بدأت فى التفكير حول بعض الافتراضات الخاصة بتجربتنا فى الفن وتجربتنا فى التاريخ.

عندما أقدمت على دراسة التراث التأويلى، وجدت أن هذا التراث يتمحور حول فكرة التكرار المنتج للفعل الأصلى للإنتاج (الفنى أو الأدبى أو الفلسفى). يعد مفهوم النبوغ العبقرى المشترك مفهومًا أساسيا ومحورياً فى نظرية الفهم البشرى الخاصة بالرومانسية والوارثين عنها. لكننى لم أوافق هذه الفكرة وسأعلن لماذا. أولا، ألاحظ أن فكرة النبوغ العبقرى المشترك هى فكرة مغرورة. لا أعتقد أنه بإمكانى فهم أفلاطون أو أرسطو أو هيجل باستنادى إلى هذه الفكرة. لكن هناك أمثلة أكثر صعوبة مثل عمق التراث الدينى والأساطير والحكايات. لا نصادف فى هذه الحالات أى كاتب عبقرى أو نبوغ عبقرى مشترك. حتى إن كان هناك كتّاب، مثل الإنجيليين والقديس بولس، فممّا لا شك فيه أن المحتوى (المعنى) الحقيقى للإنجيل لا يتطابق مع وجهة نظر كتّابه. فهى مسألة صعبة جداً. للاهوت الحديث الجدارة فى عزل وجهة نظر القديس بولس حول مسألة التجلّى الإلهى فى يسوع ـ المسيح. لكن النشاط الرئيسى الذى يقترحه التراث الدينى لا ينحصر فى هذه الدراسات التى تعزل وتفصّل وجهات النظر المختلفة للكتّاب الذين لهم الفضل فى تدوين هذا التراث ونقله. وعليه نطرح السؤال التالى: ما الشئ الذى يعطى المشروعية فى تأويل هذا التراث بما هو تراث ليس حكرًا على أشخاص معيّنين أو شخصيات معيّنة وإنما هو تراث مشكل من اجتماع آراء الأولياء، الذى، بسبب المشاركة هذه، يزعم أنه يمثّل قانون أو قاعدة كل الرسالة المسيحية؟ فهذا مثال آخر، وتدركون الآن لماذا لا نتفق مع نظرية الإنتاج الحقيقى (للمعنى الأصلى) المؤسسة على دعامة الفكرة القائلة بالنبوغ العبقرى المشترك.

لكنّنى تساءلت بعد ذلك: وماذا عن التاريخ؟ لدينا هنا نظرية مُقْنعة لبعض وجهات النظر ولكنها تحتمل بعض النقاط المشكوك فيها. النظرية التى تستطيع تفسير إمكان إيجاد المعنى وتأويل المعنى الحقيقى للتاريخ هى ـ فى نظرى ـ فلسفة هيجل. لأن هيجل قد قال: ثمة نقطة يلتقى ويتطابق فيها مستوى الإنسان العظيم وأفقه ونشاطه مع النزعات العامة والكونية للعصر. يسمّى هيجل هذه الفكرة: die Gerchäftsträger des Weltgeistes وتعنى هنا: البُعد الذاتى للإنسان الذى يعبّر فى الوقت نفسه عن النزوع الحقيقى للعصر. هكذا يمكن تأويل نزعات العصر بتأويل مقاصد هذا الشخص وأفكاره. لكن، حتى إن تفادينا مناقشة مزاعم الفيلسوف فى اختصار عبقرية أبطال التاريخ فى فكره الخاص، فمن الواضح أنها استثناءات وأن تجربة التاريخ لا تعنى بتاتا تطابق أبعادنا وأهدافنا الشخصية مع النزعات الحقيقية للأحداث والوقائع. بالعكس، تجربة التاريخ هى ـ عموماً ـ علامة الوقائع المتغيّرة والطارئة. نسمّى هذا فى ألمانيا Schicksol، أى مصير، لكن كلمة مصير تستلزم صاحب المصير، وعليه من الضرورى أن نرى أن مسألة معنى التاريخ (نزوع الأحداث) لا تتطابق مع آفاق وأبعاد الفاعلين أو حتى مع قائد مشهد التاريخ وموجّه مجرى الأحداث. المؤرخ والفيلسوف الشهير كولينجوود Collingwood أعاد استثمار (بنوع من التعديل) النظريات الهيجلية، ولكن بالملامح غير المرضية نفسها. فقد أعطى المثال التالى: معركة ترافلجار Trafalgar ـ هذا التحقيق الحاسم فى تاريخ الإمبراطورية الإنجليزية ـ مفهومة فى جميع مستوياتها ومسارها لأن الأميرال نيلسون نجح فيها ونفّذت فيها خطّته (الحربية). وعليه، يمكننا وصف قصدية هذا الحدث بوصف مقاصد

الأميرال وتحديدها. إذا لم يفلح نيلسون (فى مهمّته) يصبح هذا المسار مستحيل التحقّق. أجد أن هذه النظرية تعمل على تأدية دور الواقع. فالتاريخ ـ عمومًا ـ غامض وملتبس ويطرح ـ بالنسبة إلينا ـ مشكلاً عويصًا. فهو يدعونا إلى تأويل جميع المصادر والمنطلقات قصد اكتشاف مسار الحدث دون أن نوجد فى الوضعية الملائمة التى تسمح لنا بتحديد شخص معيّن يكون هو صاحب هذا الحدث والفاعل فى مساره وتوجهّاته. بتحليل ودراسة أعمال دلتاى ـ التى كانت مهمّة جدّاً فى معالجة هذه المسائل وتطويرها فى ألمانيا ـ أجد أنه (أى دلتاى) لم تكن لديه الوسائل والآليات الكافية لتفسير هذه المسائل. فمن البديهى أن يفضّل السيرة (ترجمة حياة) وخصوصا السيرة الذاتية Autobiographie بقصد إيضاح إمكان تأويل التاريخ وفهم ـ بشكل واضح ـ منطق الأحداث، لأن der wirkungs - Zusammenhang (عبارة لدلتاى يتعذّر ترجمتها) بمعنى ارتباط الأحداث يشكّل جملة النتائج دون أن تكون بمعزل عن الارتباط المعيش فى ذاكرة التجربة الفردية. لكنه استثناء أن يصبح شخص ما المؤوّل أو شاهد (مباشر) بديلاً عن الأحداث التى تقع وتتجلّى للعيان (هنا والآن). نشاط المؤرّخ هو ـ عمومًا ـ على العكس من كل هذا.

لا يمكن للمؤرّخ أن ينفصل (المسافة الضرورية للحُكم والتقييم) لكى يتمكن من وصف كل الظروف التى تمتزج وتتداخل وتتشابك مشكّلة بذلك الأحداث والوقائع (فى خصوصيتها). لهذا السبب، ليس فى إمكان المؤوّل الاستناد إلى شاهد مباشر. فالنشاط (التأويلى) صعب ومعقّد، لأنه ليس لدينا فاعل (فريد) يصنع التاريخ ويؤثر فيه، وقواعد الفيلولوچيا لا طائل تحتها.

ثالثًا، قمتُ بدراسة المفاهيم الأساسية لعلم الجمال، لأنه لا يمكننا تأويل الأثر الفنّى بناء على فكرة النبوغ العبقرى المشترك مع صاحب الأثر وإعادة تشكيل الإنتاج (أو البناء) الأصلى. لقد كان إمانويل كانط على حق عندما اعتبر أن الأثر الفنى تشكله العبقرية بحيث إننا نفهم (من مفهوم العبقرية) استحالة تقليد (صاحب الأثر) واستحالة إدراك إمكان إنتاجه (الفنى) أو تقنيته وتصورها. العبقرية genie كلمة مشتقة ـ كما تعلمون ـ من اللاتينية وهنا ingenium عبارة عن لفظ يدل على أنه مسألة حدس وإبداع خلاق يشكل العبقرية، بمعنى أنه ليس مسألة منهج وليس هناك أى إمكان فى تكرار هذه القريحة والموهبة الخلاّقة أو تطبيقها أو منهَجَتَها. وبالتالى، فإن المؤوّل لا يمكنه إعادة إنتاج الإبداع الأصلى وإعادة تأويله (بناء الأصل)، بمعنى فعل الإبداع أو الإنتاج.

نجد، فى الأدب التأويلى، الأوهام نفسها الرامية إلى إيجاد الأفق الحقيقى للشاعر وتجديده وبناء الإمكانات الخاصة بلغته وأساليب تعبيره، فنؤوّل عندئذ الشعر بتكرار الفعل المنتج والمبدع. أعتقد أن هذا الأمر وهمى. إذا كان من السهل كتابة شعرٍ جيّد، سنكون جميعًا شعراء. وإذا كان الشاعر بإمكانه أن يُفسِّر فى كل ما يريد التعبير عنه، أعتقد أنه أمر لا طائل تحته. ثمة مسافة يتعذّر غمرها بين الإنتاج العبقرى والتجربة التى نمارسها لحظة إعادة قراءة هذه المنتجات الفنية (لحظة الالتقاء بها). لهذا السبب نلتمس تفسير تجربتنا التأويلية، وتعلمنا هذه التجربة أنه لا يمكن استنفاد أهمية الأثر الفنى وبالمقابل ليس عبثا أن نخضع (ونستجيب) إلى المعنى العميق المكتشَف.

ذلكم هو مُنطلق نظرية التأويل كما رسمتُ معالمها وعملتُ على ترقيتها وتطويرها واكتشفتُ على التوّ أننا مسجونون داخل استلاب نسمّيه التاريخانية Historismus. فمن البديهى طبعاً أن فهم شعر من الأشعار ليس هو نشاط البحث التاريخى. فهذه التجربة تعمّنا وتستولى على إدراكنا ونريد تأويل تجربتنا فى حدّ ذاتها، وإنّما الشئ الذى يمسّنا فى العُمق. فمن الواضح أن ما نتطلّع إليه ونسعى لفهمه وإدراكه ليس هو الذاتية الخلاّقة لصاحب الأثر (الفنّى أو الأدبى). وعليه تساءلتُ: ما مسار ومعيار هذا التأويل؟ وبوصفي فيلسوفًا اشتغلتُ كثيرا على النصوص الكلاسيكية طرحت السؤال التالى: ماذا يحدث عندما نؤوّل ـ بشكل صحيح ـ النص الفلسفى؟ فاستنتجتُ ـ وأعتقد أنها مسألة مقنعة ـ أن هناك دومًا وساطة تضمن التواصل بين نظرتنا اللغوية للعالم ولغة النص. نجد أحيانًا عند الفيلولوچيين تقاليد الاحتفاظ بالألفاظ كما هى معطاة فى النصوص ويستعملون

المزدوجتين قصد إفهام القارئ بأنهم لا يقومون سوى بتكرار عبارات صاحب النص. أعتقد ـ فى مثل هذه الحالة ـ أنه زوغان وتهرب وتجنّب للمسألة التى يطرحها النص. ينبغى أن نؤوّل «النص»، لأنه ينبغى أن نفهم «دلالته». التأويل والفهم، معناه أننى أفهم وأعبّر عن دلالة النص حسب أقوالى وتعبيراتى الخاصة. لهذا تعتبر الترجمة إحدى النماذج والقواعد الهامة فى التأويل، لأن الترجمة ترغمنا ليس فقط على إيجاد اللفظ (المناسب) وإنما أيضا على إعادة بناء وتشكيل المعنى الحقيقى للنص داخل أُفق لغوى جديد تمامًا. الترجمة الحقيقية تستلزم دومًا الفهم الذى نسعى إلى تفسيره وتوضيحه. أعتقد ـ وهو أمر لم يناقش بإسهاب ـ أن الترجمة تستحيل دون فهم دقيق وصحيح مثله تماماً مثل الفهم الذى نستعين به فى إدراك خطاب فى لغتنا الأم. وعليه، نظام الأشياء هو على النقيض من ذلك: عندما نفهم «النص» يمكننا عندئذ مباشرة الترجمة، لأنه لا يمكننا الشروع فى الترجمة دون أن نفهم مسبقًا حول ماذا يدور موضوع النص. فهذا أمر واضح. لإدراك هذه الحقيقة، ينبغى تجنّب قهرية وصرامة الميثودولوجيا العلمية. وعليه يتمثل منطلق تأملاتى الفلسفية فيما يلى: هل يتعلق الأمر فى الفلسفة بحالة خاصة أم بوضعية الإنسان الأساسية فى كل تجربة؟ كيف نشكل ونمارس تجربة العالم؟ أليس ـ دائمًا ـ بواسطة اللغة نقترب من الأحداث والوقائع، واللغة هى التى تكون مسبقًا إمكاناتنا فى تأويل نتائج ملاحظاتنا ومعايشتنا (لهذه الأحداث)؟ إذا كان صحيحا أن اللغة مسألة حاسمة فى ربطنا بالأشياء، فإننا نجد أن هذه الوضعية ـ كما تتمثل أمامنا ـ مريعة بالنسبة إلى قيم معرفتنا بالعالم، لكن أعتقد أننا نبخس قيمة إمكانات اللغة. يبدو لى أن النسبوية المشتبه فيها ـ تبعًا لتقييمنا لتنوع وتعدد اللغات ـ عبارة عن وهم. هناك ظاهرة الترجمة وظاهرة تعلّم لغة أجنبية واستعمالها وتشكيل عدة قواعد ألسنية واستعمالها، ولا نعتقد أبدا أننا نفقد شيئا بتعمقنا فى دراسة لغة جديدة. بالعكس، ندرك بأن الأشياء تصبح واسعة ومتجددة، وهذا أمر تثقيفى وجدير بالاهتمام. النظرية الكفيلة بوصف هذه النتائج هى نظرية الهيرمينوطيقا. هذا يعنى أن كل لغة لها إمكان التعبير عن كل شئ. لهذا السبب، لا تحصر اللغة ولا تقيد من تجربتنا وإنما هى مجرّد وسيط يربطنا بالأشياء. فهو بلا شك ربط محدود، لكن يمكن أن نغير نظرتنا وأن نتمثل وجهة نظر أخرى، داخل لغة أخرى.. إلخ. وعليه، تغدو مسألة الهيرمينوطيقا مهمة وأساسية ولا تنحصر فى المسألة المنهجية للعلوم الإنسانية؛ لأن الارتباط بالعالم (والاقتراب منه) بواسطة اللغة ليس مسألة خاصة بالعلوم الإنسانية وإنما بالبعد الإنسانى عمومًا. لعرض وتحليل هذا البعد، ينبغى طبعًا ملاحظة كل أشكال وإمكانات اللغة، وأعتقد أنه ثمة تقريب خصب ومنتج ـ لم يستعمل بعد ـ بين تحليل اللغة اليومية فى إنجلترا تراثنا (اللغوى) القارّى (فى أوروبا).

غير أنه ينبغى الذهاب إلى أبعد من ذلك وهى آخر محاولة أريد الإشارة إليها الآن. يتعلق الأمر بعالمية هذه المسألة (التأويلية). نجد هنا (فى الفلسفة الحديثة) وجهتى نظر: علامات عن وجود قاعدة مثالية وحيدة للمعرفة هى قاعدة التحقيق. طبعًا، دون تحقيق (مهما تكن طبيعته)، ما نفكّر فيه يظل اعتباطيا. لكن، ليس التحقيق مجرد تحقيق مجهول يعمّ فى ميدان البحث العلمى. أعتقد أن كل حياة إنسانية تستند إلى تجارب قابلة للتحقيق. كما أن حقيقة التجربة لا تنحصر فى التجربة المجهولة للعلوم. وعليه، أشرت فى كتابى[٢] إلى أهمية فرنسيس بيكون F. Bacon، لأنه أول من تطرق إلى الأحكام المسبقة الحاسمة بخصوص الاستعمال المنهجى للعقل. فهى ليست طبعًا مسألة نطرحها. إننا منحصرون تمامًا داخل انشغالاتنا وأحكامنا المسبقة إلى درجة أن معرفة القواعد والمناهج لا تكفى بتاتًا فى تفادى الخطأ فى تجربتنا الإنسانية. فهذا شئ ربما يكون ممكنًا داخل مسار التقدم العلمى. أين يقوم الأفراد بتصحيح بعضهم بعضاً ضمن المجهولية المفروضة المنتجة التى تغير العالم كما نراه ونتمثله اليوم؟ لكنّ هناك بعدا آخر أو بالأحرى ثمة حدود. يمنحنا العلم ـ بكل مساراته التقدمية ـ لجنة من الخبراء. لا يوجد مشكلات لا تضمّ تقاربًا علميًا ممكنا حيث يوجد الكفاءات والسيادات. نحن الفلاسفة مرغمون على البتّ فى مسائل فى حياتنا كل لحظة دون التمكن من الاستناد إلى حكم (الضمير). لقد سمعت يوما محاضرة فيلسوف

إنجليزى معروف وضع تصميمًا حول إمكان وجود أخلاق إمبريقية (تجريبية). فخلُص إلى أن هذا الإمكان لا يمكن دحضه. فى الواقع، لم تفلح الحضارة الحديثة الآن فى تقديم السلوكات التى تسمح بإيجاد رفيق الحياة. لكن، فى نظره، اليوم الذى تقوم فيه (الحضارة الحديثة) بالتماس «إتيكا» [أخلاقيات] متطورة والتماس جماعة الخبراء، فإن كل مشكلات الإخفاق فى الزواج تختفى. أجد أن المثال مقنع للكشف عن جنون هذه الطموحات والمزاعم. يشير المثال إلى أن الشرط الإنسانى يقتضى - إزاء الفكرة العالمية للعلم والبحوث العلمية - اندماجا فرديا لجميع نتائج هذه البحوث. فهذا يرتبط، من منظورى، بكل الحالات التى نحن فيها مسؤولون عن حياتنا وهذا تؤكده تجاربنا فى الفن والتاريخ والفلسفة والدين. أعتقد أن عالمية العلوم وكذا قاعدة التحقيق السائدة فيها محصورة. ولهذا السبب فإن الهيرمينوطيقا (الفائدة فى إدماج معرفتنا) التى نتوخى فيها تطبيق كل معرفة على وضعيتنا الشخصية هى أكثر عالمية (وتعميما) من عالمية العلوم (التجريبية). ثمة فى الحقيقة تشابكات. أعتقد أن الافتراضات الأساسية أو الحاسمة فى العلوم الاجتماعية تنتج دومًا عن هذا الحقل الأساسى الذى نتفق ونتوافق فى أبعاده: أين ينبغى لكل واحد منا أن يدمج جميع المعارف التى يكتسبها من دراساته أو من تجربته الشخصية. بهذا المعنى، لست مندهشا إذا كان فى اللحظة التى يرتقى فيها تقدم العلوم وتأثيرها على الحياة الاجتماعية فإن التفكير فى حدود إمكانات هذه العلوم وفائدتها بالنسبة إلى التجارب الأساسية للحياة الإنسانية يرتقى ويزداد أيضا. أعتقد أن كلمة هيرمينوطيقا - مثل كل الكلمات المستعملة، فهى كلمة مطابقة للعادة الجارية - يمكن أن تلخّص مقاربتنا لمشكل إنسانيتنا وهو مشكل أساسى حاولت هنا وصفه وتقديم خطوطه العريضة.

هوامش:

(١) الهيرمينوطيقا يمكن تعريبها بـ «التأويلية» أو «علم التأويل» أو «فن التأويل»، وهى كلمات تعبر بالأحرى عن اصطلاح. ونحبذ صيغة «فن التأويل» «لأن التأويل هو فن ترجمة وتفسير النصوص أى "ars" باللاتينية و"Kunstlehse" بالألمانية أى آلية أو تقنية، ولأن شلايرماخر نفسه (أحد أعلام التأويل فى ألمانيا فى القرن الثامن عشر) يقول: «التأويل عبارة عن فن». وهناك صيغة «علم التأويل»، لكن الهيرمينوطيقا عبارة عن آلية وأداة وتقنية (ترجمة وتفسير وفهم ومقاربة ومقارنة) وليست نظرية أو علم. أما استعمال صيغة «هيرمينوطيقا» فهو أقرب إلى روح الكلمة نفسها، فهناك دوما كلمات أجنبية هى فى عداد المتعذر ترجمته (intra-duisible) [المترجم].

(٢) كتابه الرئيسى: **الحقيقة والمنهج: القواعد الأساسية فى فن التأويل الفلسفى** [المترجم]: **Wahrheit und Methode: Grundüzuge einer philosophischer Hermeneutik;** Tübingen. 1960;

Gesammette Werke, I. Tübingen. 1990.

تصويب

صدر العدد السابق من «فصول» تحت تاريخ شتاء ١٩٩٧ والصواب ١٩٩٨

عمليات القراءة

مقاربة ظاهراتية

ڤولفجانج إيزر*

عندما نأخذ عملا أدبيا بعين الاعتبار، فإن النظرية الظاهراتية فى الفن توجه الانتباه كله إلى أن المرء لا يجب أن يضع فى اعتباره النص الفعلى فحسب، بل عليه أيضا ـ وبقدر مماثل ـ أن يراعى الأفعال المضمنة عند تلقى هذا النص. هكذا، يوازن رومان إنجاردن Roman Ingarden بين بنية النص الأدبى والطرق التى يتم إدراكه بها[1]. يقدم مثل هذا النص «صورا تخطيطية schematised views»[2] يمكن من خلالها تسليط الضوء على مادة الموضوع، والواقع أن الضوء يسلط على فعل الإدراك. بناء على ذلك، يكون للعمل الأدبى قطبان؛ يمكن أن نسميهما القطب الفنى والقطب الجمالى، حيث يشير القطب الفنى إلى النص الذى أبدعه المؤلف، بينما يشير القطب الجمالى إلى الإدراك الذى يقوم به القارئ. ونتيجة لهذه القطبية، لا يمكن أن يتطابق العمل الأدبى والنص، ولا يتطابق وطريقة إدراك النص، ولكنه فى الواقع لابد أن يقع فى منتصف الطريق بين الاثنين. العمل الأدبى شئ أكثر من النص، فالنص يعنى الحياة حال إدراكه. مع ذلك، لا يعنى هذا الإدراك شيئا إذا جاء مستقلا عن المزاج الشخصى للقارئ، مع أن هذا الإدراك يتأثر بدوره بأساليب النص المتنوعة . إن التقاء النص والقارئ هو ما يأتى بالعمل الأدبى إلى الوجود، وهذا التلاقى لايمكن تعريفه أبداً على نحو دقيق، ولكنه لابد أن يظل واقعيا على الدوام، كما أنه لا يتطابق ومزاج القارئ الشخصى.

إن واقعية العمل الأدبى هى ما يمنح النص طبيعته الديناميكية، وهى أيضا الشرط المسبق للتأثيرات التى يحدثها العمل. وكما يستخدم القارئ المنظورات المختلفة التى يقدمها له النص لكى يتمكن من الربط بين الأساليب و(الصورالتخطيطية) فإن القارئ أيضا يقحم النص فى الحركة، وينتج عن هذه العملية فى النهاية إيقاظ الاستجابات

* ترجمة **على عفيفى**، شاعر وباحث مصرى.

بداخله. هكذا، تدفع القراءة بالعمل الأدبي كي يكشف عن خصائصه الديناميكية المتأصلة، ولا يعد هذا اكتشافا جديدا، وهو ما توضحه لنا المراجع التي وجدت، حتى، في فترة نشأة الرواية الأولى. يقول لورنس ستيرن Laurence Sterne في (ترسترام شاندي) Tristram Shandy:

لن يجرؤ مؤلف - يفهم تماماً حدود الذوق واللياقة - على التفكير في: أن الاحترام الحقيقي الذي تمنحه لفهم القارئ، هو أن تقسم هذه القضية إلى قسمين بصورة لا خلاف حولها، وأن تدع له شيئا كي يتخيله بدوره، بالضبط كما تدع لنفسك، فما أفعله هو أنني أمنحه إطراء من هذا النوع، وأفعل كل هذا متكئا على قدرتي على إبقاء خياله مشغولا مثل خيالي[٣].

إن مفهوم ستيرن للنص الأدبي هو أن هناك ما يشبه حلبة صراع يشترك فيها القارئ والمؤلف في لعبة الخيال؛ فإذا منح القارئ القصة كلها ولم يترك له ما يفعله، فإن خياله لن يدخل الحلبة أبدا، وستكون النتيجة الحتمية هي السأم، وذلك عندما نمنح الأشياء جاهزة. لهذا، يجب أن يرى العمل الأدبي بالطريقة التي تحرك خيال القارئ بهدف أن يفهم الأشياء بنفسه، وستكون القراءة مجلبة للسعادة، فقط، عندما تكون عملية نشطة ومبدعة. ربما لا يذهب النص، في عملية الإبداع هذه، بعيدا بما يكفي، وربما يذهب أبعد مما يجب، لذلك وجب علينا القول إن هذا الضجر والإرهاق سوف يشكلان الحدود التي سيترك عندها القارئ حلبة الصراع.

تظهر ملاحظة فيرجينيا وولف Virginia Woolf في دراستها عن جين أوستن Jane Austen المدى الذي تحفز به الأجزاء «غير المكتوبة» من نص مشاركة القارئ:

إن جين أوستن هي عاشقة العواطف العميقة أكثر مما يبدو على السطح، إنها تستثيرنا لنحصل على ما ليس هناك. إن ما تقدمه، كما يبدو، هو مقدار ضئيل، يتشكل من شئ ما؛ ذلك الذي يتمدد في عقل القارئ، ويمنح مشاهد الحياة التافهة ظاهريا شكلا أكثر حيوية. يتم التوكيد دائما على الشخصية... وتجعلنا تحولات الحوار وانحناءاته في ترقب وقلق، حيث يكون نصف تركيزنا واقعا على اللحظة الراهنة، ونصفه على المستقبل.. هنا، في الواقع، في هذه القضية الممتدة، وفي القصة الرئيسية تكمن عناصر عظمة جين أوستن[٤].

إن السمات غير المكتوبة لمشهد واضح التفاهة، والحوار غير المنطوق داخل «التحولات والانحناءات»، لا يدفعان القارئ إلى الفعل فحسب، بل يقودانه إلى إلقاء الضوء على أطر عديدة تقترحها المواقف الواردة، إلى الدرجة التي تكتسي هذه الأطر معها واقعية خاصة بها. وكما يمنح خيال القارئ هذه الأطرحيويتها، فإن هذه الأطر بدورها ستوازن تأثير الجزء المكتوب من النص. هكذا تبدأ العملية الديناميكية : يفترض النص المكتوب حدودا بعينها على تضميناته غير المكتوبة، وذلك حتى يمنع هذه التضمينات من أن تصبح مشوشة وغائمة أكثر مما يجب ، لكن هذه التضمينات التي صنعها خيال القارئ في الوقت نفسه، تضع الموقف المقدم في مواجهة خلفية النص التي تمنح الموقف أهمية أكبر مما يبدو أنه قد أحرز بنفسه. بهذه الطريقة يتخذ المشهد التافه فجأة «شكل الحياة الطبيعي». وحيث لم يطلق بعد اسم على ما يؤلف هذا الشكل، سندعه يفسر في النص، على الرغم من أنه يمثل، في الواقع، المنتج النهائي للتفاعل بين النص والقارئ.

- ٢ -

السؤال الذي ينشأ الآن هو: إلى أي مدى يمكن لعملية كهذه أن توصف بشكل مدرسي؟ سعيا وراء هذا الهدف، يفرض التحليل الظاهراتي نفسه، خاصة، والملاحظات المتناثرة هنا وهناك إلى الآن قد حققتها القراءة السيكولوچية التي تميل بصورة رئيسية إلى أن تكون تحليلا نفسيا، وهكذا فقد تقتصر على أفكار محددة سلفا تهتم باللاوعي. ومع ذلك، سوف نلقي نظرة عن قرب على بعض الملاحظات النفسية الجديرة بالاهتمام.

فى نقطة بداية للتحليل الظاهراتى، علينا أن نختبر الطريقة التى تعمل بها الجمل المتتابعة، حيث تؤثر كل جملة فى الأخرى، وسيكون لهذا أهمية خاصة فى النصوص الأدبية، إذا أخذنا فى الاعتبار حقيقة أن هذه الجمل لا تتماثل مع أى حقيقة موضوعية خارج نفسها. إن العالم الذى تقدمه النصوص الأدبية قد شيد على ما أسماه إنجاردن «الجمل المتعالقة المقصودة» Intentional sentences correlative :

> تتصل الجمل بطرق مختلفة لتشكل وحدات دلالة أكثر تعقيدا، تلك التى تكشف عن بناء متنوع بدرجة كبيرة، فتكون سببا فى بزوغ كيانات مثل القصة القصيرة، الرواية، الديالوج، الدراما، نظرية علمية.. فى التحليل الأخير هناك بزوغ لعالم خاص، مع أجزاء مكونة تتحدد بهذه الطريقة أو تلك، ومع كل التنوعات التى يمكن أن تحدث داخل هذه الأجزاء ـ يشبه هذا كله علاقات مقصودة إلى حد بعيد بين تراكيب الجمل، فإذا شكلت هذه التراكيب عملا أدبيا فى النهاية، فأنا أسمى حاصل جمع الجمل المتعالقة المقصودة «العالم المخلوق» فى العمل(٥).

لا يمر هذا العالم على أى حال، عبر عينى القارئ مثل شريط سينمائى. إن الجمل هى «الأجزاء المؤلفة» لدرجة أنها تصنع بيانات، ادعاءات، أو ملاحظات أو معلومات. هكذا تثبت الجمل منظورات مختلفة فى النص. ولكنها تبقى «الأجزاء المؤلفة» فحسب، وهى ليست المجموع الكلى للنص نفسه. تكشف الجمل المتعالقة المقصودة عن الارتباطات الدقيقة التى يكون كل منها بمفرده أقل تجسدا من البيانات والادعاءات والملاحظات، مع أن هذه الجمل تتخذ فقط معناها الحقيقى من خلال تفاعل ارتباطها.

كيف يتصور شخص ما الارتباط بين الجمل المتعالقة؟ إنها تعين تلك المواضع التى يكون فيها القارئ قادرا على تجاوز حدود النص. عليه أن يقبل منظورات خاصة مقدمة، ولكنه بفعله هذا يكون سببا فى تفاعلها بصورة حتمية. عندما يتحدث إنجاردن عن الجمل المتعالقة المقصودة فى الأدب، فإن البيانات المصنوعة أو المعلومات المبلغة فى الجملة، تكتسب بالفعل، وبمعنى محدد، شرعية: أن الجملة لا تتكون فحسب من بيان، ذلك الذى سيكون سخيفا، بعد هذا كله، مثل شخص سيتمكن فحسب من صنع بيانات عن الأشياء الموجودة ـ بل تهدف إلى شئ ما وراء ما تقوله بالفعل. هذا صحيح فى جمل الأعمال الأدبية كلها، وهو صحيح من خلال التفاعل بين هذه الجمل التى يتحقق هدفها العام. هذا ما يمنحها نوعيتها الخاصة فى النصوص الأدبية. عند استيعابها باعتبارها، ملاحظات، متعهدة بإبلاغ معلومات.. إلخ، فإنها تكون دائما دلائل على شئ ما يجب أن يأتى، البنية التى تنبئ فيها بمحتواها المحدد.

توجه هذه الجمل حركة العملية التى ينبثق منها المحتوى الحقيقى للنص نفسه. صرح هوسرل ذات مرة فى وصفه للوعى الداخلى بالوقت عند رجل:

> كل عملية بنائية أصلية تدفع بقصديات مسبقة، تلك التى تبنى وتجمع البذور لما سيأتى، وعلى هذا تأتى به لكى يثمر(٦).

من أجل استحضار النص الأدبى كى يثمر فإنه يحتاج إلى خيال القارئ، الخيال الذى يعطى شكلا للتفاعل بين الجمل المتعالقة التى أنذر بها، وذلك فى بنية عن طريق تعالق الجمل. توجه ملاحظة هوسرل أنظارنا إلى النقطة التى تلعب دورا كبيرا فى عملية القراءة. إن الجمل المفردة لا تعمل مع بعضها لتلقى الضوء على ما سيأتى فحسب، بل أيضا لتشكل توقعا لهذه المشاهدة. يسمى هوسرل هذا التوقع «القصد المسبق». وكما يميز هذا البناء الجمل المتعالقة كلها، فإن تفاعل هذه الجمل المتعالقة لن يكون تحقيقا للتوقع بقدر ما هو تعديل مستمر له.

لهذا السبب نادرا ما تتحقق التوقعات فى النصوص الأدبية الحقيقية. وإذا تحققت، فسوف تقتصر مثل هذه النصوص على تخصيص توقع ما دون غيره، ولسوف يتعذر تجنب طرح سؤال عن أى المقاصد كان عليه أن يحقق. بالتحفظ الكافى، نحن نشعر أن أى تأثير مؤكد ـ مثل ما نطلبه ضمنيا من النصوص التفسيرية، ونشير إلى الأهداف

التى قصدت هذه النصوص أن تستحضرها ، هو عيب فى العمل الأدبى، لأنه كلما خصص نص أو أكد توقعا استثاره فى البداية أصبحنا مطلعين بصورة أكبر على أغراض النص التعليمية. لذلك، وعلى أحسن الفروض، فإننا نستطيع فقط قبول أو رفض الموضوعات المفروضة علينا. إن الوضوح الشديد لمثل هذا النص، سيجعلنا راغبين فى التحرر من براثنه. وبشكل عام لا تتطور جمل النصوص الأدبية المتعالقة بهذه الطريقة الصارمة؛ لأن التوقعات التى تستدعيها هذه الجمل تميل إلى تجاوز بعضها بعضاً بالطريقة نفسها التى تتعدل بها الجمل باستمرار عندما يقرأها شخص.

وقد يميل شخص إلى التبسيط بقوله إن كل جملة متعالقة مقصودة تكشف أفقا خاصا، يعدل إن لم يتبدل كلية، عن طريق الجمل الناجحة. وبينما تستثير هذه التوقعات اهتماما بما سيأتى، فإن التعديل التالى لهذه التوقعات سيكون له أيضا تأثير استعادى لما قرأ بالفعل. قد يتخذ هذا أهمية تختلف الآن عن تلك التى كانت له لحظة القراءة.

كل ما نقرأه يغوص فى ذاكرتنا ويختزن، وقد يعاود الظهور مرة أخرى فى وقت لاحق موضوعا على خلفية مختلفة. ونتيجة لذلك، يتمكن القارئ من تطوير سياقات لم يكن من الممكن توقعها حتى الآن. إن الذاكرة المستدعاة، برغم ذلك، لا يمكنها إعادة افتراض شكلها الأصلى ، لأن هذا سوف يعنى أن الذاكرة ونفاذ البصيرة كانا متطابقين، والأمر بوضوح ليس كذلك. إن الخلفية الجديدة تسلط الضوء على فرضيات جديدة مختلفة عما اعترفنا به للذاكرة، وهذه بدورها تسلط الضوء على الخلفية الجديدة، وهكذا، مستثيرة تنبؤات أكثر تعقيدا. هكذا، فالقارئ بتأسيسه هذه العلاقات الداخلية بين الماضى والحاضر والمستقبل، يجعل النص بالفعل يكشف عن تعددية الروابط الكامنة فيه. هذه الروابط هى منتج عقل القارئ الذى يعمل على مواد النص الخام، على الرغم من أنها ليست النص نفسه ـ لأن هذه الروابط تتكون فقط من جمل وعبارات ومعلومات.. إلخ.

يوضح هذا سبب شعور القارئ، فى أغلب الأحيان، بأنه متورط فى الأحداث التى تبدو حقيقية له وقت القراءة، مع أنها فى الواقع بعيدة جدا عن واقعه الخاص. إن مقولة إن القراء المختلفين تماما يمكن أن يتأثروا بطرق مختلفة بـ«واقعية» نص معين، هى دليل كاف على الدرجة التى تحول بها النصوص الأدبية القراءة إلى عملية إبداعية أنفذ بصيرة مما يكتب. ينشط النص الأدبى قدراتنا ويمكننا من إعادة خلق العالم الذى يخلقه. إن ناتج هذا النشاط الإبداعى هو ما يمكن أن نطلق عليه البعد الواقعى للنص، البعد الذى يمنح النص واقعيته، وهذا البعد الواقعى ليس النص نفسه ولا هو تخيل القارئ، إنما هو التمازج بين النص والتخيل.

كما رأينا، يمكن أن يوصف نشاط القراءة على أنه نوع من أنواع المشهد مختلف الألوان Kaledoscop، للمقاصد المسبقة وإعادات التجميع. كل جملة تشتمل على رؤية مسبقة للتى تليها وتشكل ما يشبه نافذة لرؤية ما سيأتى وما يأتى بدوره يغير «الرؤية المسبقة»، ومن ثم تصبح «نافذة الرؤية» لما قرأ. تمثل هذه العملية كلها تحقيقا للكامن ولواقعية النص غير المعبر عنها، بحيث يرى ذلك فقط بوصفه إطارا لتنوع كبير فى الوسائل، يجتلب به البعد الواقعى إلى الوجود. إن عملية التنبؤ والاستعادة نفسها لا تتطور بطريقة سلسة، وقد نبه إنجاردن إلى هذه الحقيقة، وعزا إليها أهمية كبيرة:

> فإننا بمجرد الاستغراق فى تيار (جملة ـ فكرة) نكون جاهزين، بعد استكمال فكرة إحدى الجمل، للتفكير فى «الاستمرارية» التى ستجىء حتى على شكل جملة ـ أى شكل الجملة الذى يتعالق مع الجملة التى فكرنا فيها لتونا. بهذه الطريقة تذهب عملية القراءة عفويا إلى الأمام. ولكن إذا لم تتصل الجملة اللاحقة وبمحض الصدفة، اتصالا ملموسا، بصورة ما، مع الجملة التى فكرنا فيها توا، يحدث ـ من ثم ـ انسداد فى جريان الأفكار. ستولد هذه الفجوة بشكل أو بآخر دهشة أو نقمة. ويجب أن يتم التغلب على هذا الانسداد إذا اندفعت القراءة مرة أخرى(٧).

إن الفجوة التى تعوق تيار الجمل هى ـ فيما يرى إنجاردن ـ وليدة الصدفة، ويجب أن ترى على أنها عيب، وهو ما يطابق التزامه بالفكرة الكلاسيكية عن الفن. إذا كان شخص يرى تتابع الجمل على أنه تيار مستمر، فهذا يتضمن أن التنبؤ المستثار بواسطة جملة واحدة سوف يتحقق بوجه عام بواسطة الجملة التالية، ولسوف يستثير إحباط تنبؤ أحدهم أحاسيس النقمة. إضافة إلى ذلك، تمتلئ النصوص الأدبية بالانحرافات والتحولات غير المتوقعة وأيضا بإحباط للتوقعات. حتى فى أبسط التوقعات، هناك قصدية لأن يكون هناك نوع من الإعاقة، حتى إن كان سبب ذلك أنه لا توجد أبدا حكاية يمكن أن تحكى بأكملها. فى الواقع، وفقط من خلال عدم الضروريات التى يتعذر تجنبها، تكتسب القصة ديناميتها. هكذا، عندما يعاق التيار ونوجه إلى اتجاهات غير متوقعة، فإن الفرصة تمنح لنا كى نستخدم قدراتنا الخاصة فى تثبيت الروابط ـ لملء الفجوات التى تركها النص نفسه[٨].

لهذه الفجوات تأثير مختلف على عملية التوقع والاستعادة، وبالتالى على «الجشطلت» الخاص بالبعد الواقعى، لأن هذه الفجوات يمكن أن تملأ بطرق مختلفة. لهذا السبب قد يفهم نص بطرق عدة مختلفة، وليس هناك قراءة يمكنها استنفاد الإمكان الكامل؛ لأن كل قارئ سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة، مستثنيا بذلك الاحتمالات الأخرى المختلفة، وعندما يقرأ، سوف يصنع قراره الخاص بكيفية سد الفجوات. بهذا الفعل المتجسد تكتشف ديناميات القراءة. وبصنعه لقراره الخاص، يسلم القارئ بعدم نضوب النص، فى الوقت الذى يكون فيه عدم النضوب هذا، هو ما يدفعه إلى صنع قراره. كانت هذه العملية غير واعية بشكل أو بآخر مع النصوص التقليدية، ولكن كثيراً ما استثمرتها النصوص الحديثة بوعى كبير. وغالبا ما تكون هذه النصوص متشظية إلى درجة ينصب اهتمام المرء معها تقريبا ـ وبصورة استثنائية ـ على بحث الارتباطات بين الشظايا؛ على أن هذا ليس تعقيداً لـ «سلسلة» الروابط بقدر ما هو جعلنا على وعى بطبيعة قدرتنا الخاصة على استنتاج العلاقات. فى مثل هذه الحالات يشير النص مباشرة إلى مفاهيمنا المسبقة الخاصة بنا، التى اكتشفت عن طريق فعل التأويل بما هو عنصر أساسى فى عملية القراءة. فى كل النصوص الأدبية، يمكن القول إن عملية القراءة عملية انتقائية، وإن النص الكامن أغنى بشكل مطلق من أى إدراك فردى. يؤيد هذا الحقيقة القائلة بأن القراءة الثانية لقطعة أدبية غالبا ما تنتج انطباعا مختلفا عن الانطباع الأول. وقد تعود أسباب ذلك إلى تغير ظروف القارئ الخاصة، لذلك، يجب أن يكون النص على هذه الشاكلة ليسمح بهذا الاختلاف. فى القراءة الثانية تميل الأحداث المألوفة إلى الظهور تحت ضوء جديد، وتبدو كأنها صححت وخصبت فى الوقت نفسه.

يوجد فى كل نص تتابع زمنى ممكن، وعلى القارئ أن يدركه، حتما، ومن المستحيل استيعاب نص فى دقيقة واحدة، حتى إن كان قصيراً. هكذا تشتمل عملية القراءة دائما على رؤية النص من خلال منظور دائب الحركة، يربط الأشكال المختلفة، وينشئ ما أسميناه بالبعد الواقعى. هذا البعد، بالطبع، يتبدل طوال الوقت الذى نقرأ فيه. ومع ذلك، عندما ننتهى من النص، ونقرأه مرة أخرى، تنتج معرفتنا الإضافية فى زمن تال مختلف، وسوف نميل إلى تثبيت العلاقات بالإشارة إلى اطلاعنا على ما سيأتى، وسوف تفترض مظاهر خاصة فى النص أهمية لم نقع عليها فى القراءة الأولى، بينما ستتراجع مظاهر أخرى إلى الخلفية، إنها تجربة عامة وكافية لشخص لكى يقول إنه لاحظ فى القراءة الثانية أشياء لم يلتفت إليها فى قراءته الأولى للكتاب، ولكن سيكون هذا صعبا على نحو مدهش من وجهة النظر القائلة بأن القارئ ينظر إلى النص من منظور مختلف فى المرة الثانية. إن الوقت الذى يلى ما يدركه الشخص فى قراءته الأولى، لا يمكن بأية حال أن يتكرر فى القراءة الثانية، ومن المحتم أن يؤدى عدم التكرار هذا إلى تعديل فى خبرة القراءة. لا يمكن القول إن القراءة الثانية «أكثر حقيقية أو أصح» من الأولى، إنهما ببساطة شديدة مختلفتان: يثبت القارئ البعد الواقعى للنص بإدراكه تتابعا زمنيا جديدا. هكذا، وحتى فى الرؤى المتغيرة، يسمح النص ، بل فى الواقع، يستحث قراءة إبداعية.

مهما كانت الطريقة وتحت أى ظروف، يمكن أن يربط القارئ فيها أطوار النص معاً، ستكون دائماً عمليتا التنبؤ والاستعادة هما ما يقودان إلى تشكيل البعد الواقعى، الذى يحول النص بدوره إلى تجربة للقارئ. إن الطريقة التى تحدث

بها هذه التجربة خلال عملية التعديل المستمر، مماثلة بدقة للطريقة التى تجنى بها الخبرات فى الحياة. وهكذا، فإن «واقع» تجربة القراءة يمكن أن يضىء النماذج الأساسية للتجربة الواقعية:

نحن لدينا خبرة بالعالم، لا تفهم بوصفها نظاماً للعلاقات يحدد تماماً كل حادثة، ولكن بوصفها وحدة كاملة مفتوحة، توليفتها غير قابلة للنفاد... منذ اللحظة التى يتم فيها إدراك التجربة على أنها بداية المعرفة ـ الخبرة بمعنى الانفتاح على عالمنا الواقعى ـ لا تكون هناك طريقة أخرى للتفريق بين مستوى الحقائق السابقة ووحدة الحقائق الواقعية، ما يجب أن يكون عليه العالم بالضرورة، وما هو عليه بالفعل(٩).

إن الطريقة التى يعالج بها القارئ النص سوف تعكس مزاجه الخاص، وعلى هذا النحو يعمل النص الأدبى بوصفه مرآة بشكل ما. ولكن، فى الوقت نفسه، فإن الواقع الذى تساعد هذه العملية على خلقه سيكون واحدا من الحقائق المختلفة عن حقائقه الخاصة. هكذا سيكون هذا الشخص مختلفا عن طبيعته (لأننا، عادة، نميل إلى الضجر من النصوص التى تضعنا مع الأشياء التى نعرفها جيداً بأنفسنا). هكذا، تكون لدينا حالة المحاكاة الساخرة الواضحة التى يدفع فيها القارئ إلى اكتشاف جوانب من نفسه لكى يجرب الواقع المختلف عن واقعه الخاص. إن تأثير هذا الواقع عليه سيعتمد كثيرا على المدى الذى سيزود به نفسه بجزء غير مكتوب فى النص وبصورة نشطة، ومن ثم على التزود بكل الروابط المفتقدة، وعليه أن يفكر طبقاً للتجارب المختلفة عن تجاربه. وفى الواقع يتم هذا فقط بأن يترك خلفه العالم المألوف لخبرته الخاصة الذى يستطيع القارئ أن يتنبأ به فعلا فى المغامرة التى يقدمها له النص الأدبى.

ـ ٣ ـ

رأينا أنه أثناء عملية القراءة يوجد نسج قائم من التنبؤ والاستعادة، قد يتحول فى القراءة الثانية إلى نوع من الاستعادة الأمامية. سوف تختلف الانطباعات التى تنشأ نتيجة لهذه العملية من شخص إلى آخر، ولكن فقط فى نطاق الحدود التى فرضها النص المكتوب باعتبارها مقابلا للنص غير المكتوب. بالطريقة نفسها، إذا كان هناك شخصان يحدقان فى سماء الليل، فقد ينظر كلاهما إلى تجمع النجوم نفسه، ولكن سيرى أحدهما صورة محراث، أما الآخر فسوف يصف الدب الأكبر. «النجوم» فى النص الأدبى تثبت، ولكن الخطوط التى تربطها تكون قابلة للتغير. وقد يبذل مؤلف النص جهده، بالطبع، للتأثير على مخيلة القارئ ـ فلديه كل أبهة التقنيات السردية عند تدبيره النص ـ ولكن لن يحاول أبداً أى كاتب محترم أن يضع كل الصورة أمام عينى قارئه. فإذا حاول ذلك، سرعان ما يفقد هذا القارئ؛ لأنه بتنشيط خيالات القارئ فقط يأمل المؤلف أن يورطه وأن يدرك مقاصد نصه. يسأل جيلبرت ريل Gilpert Ryle عند تحليله الخيال: «كيف يمكن لشخص أن يتصور أنه يرى شيئاً ما دون أن يكون مدركاً أنه لا يراه؟» وهو يجيب كالتالى:

لا تستلزم رؤية هيلفيلين (اسم جبل) فى خيال شخص، ما تستلزمه رؤية هيلفلين ورؤية لقطات فوتوغرافية له، من امتلاك حواس الرؤية. إنها تشتمل على فكرة امتلاك رؤية لهيلفيلين، وهى لذلك عملية أكثر تعقيداً من عملية امتلاك صورة لهليفيلين، إنها أحد استخدامين من بين استخدامات أخرى عن معرفة كيف يجب أن يبدو هليفيلين، أو ـ بمعنى الكلمة ـ هو تفكير عن كيف يجب أن يبدو هيليفيلين. إن التوقعات التى تتم عند رؤية هيليفلين فى ناحية منها لا تتم فى الواقع عند تصوره، ولكن تصوره شئ قد يشبه إعادة الحصول على التوقعات وهى متحققة. وبعيدا جدا عن التصور مشتملا على امتلاك حواس باهتة، أو شبح الحواس، فإنه يتضمن بالضبط فقدانا لما سيطلب شخص الحصول عليه، إذا كان أحدهم ناظراً إلى الجبل(١٠).

إذا كان شخص قد رأى الجبل، فإنه بالطبع لن يكون قادرا على تخيله بعد ذلك. وعلى ذلك، فإن فعل تصور الجبل يفترض مسبقا غيابه، يماثل ذلك، أننا فقط مع

النصوص الأدبية نستطيع أن نتصور الأشياء التى ليست هناك؛ حيث يعطينا الجزء المكتوب من النص المعرفة ، ولكن ما يمنحنا فرصة تصور الأشياء هو، فى الواقع، الجزء غير المكتوب من النص، لن نكون قادرين على استخدام خيالنا دون وجود عناصر غامضة ـ الفجوات فى النص(١١).

لقد أيدت تجربة عن المشاهدة لدى كثير من الناس حقيقة هذه الملاحظة، ومثال على ذلك فيلم مأخوذ عن رواية، أثناء قراءة (توم جونز)، قد لا يكون لدى القراء مفهوم واضح عن الشكل الحقيقى للبطل، وعند مشاهدة الفيلم قد يقول بعضهم «إنه ليس كما تخيلته». المسألة هنا هى، أن قارئ (توم جونز) قادر على تخيل البطل لنفسه فعليا وكذلك يدرك خياله العدد الهائل من الاحتمالات؛ ففى اللحظة التى تنحصر فيها هذه الاحتمالات فى صورة كاملة وثابتة، تطرد التصورات من الحلبة. ونشعر أننا وقعنا فريسة للغش بطريقة ما. قد يكون هذا تبسيطاً مخلا بالعملية، ولكنه يوضح صراحة الاحتمال الذى ينبثق من حقيقة أن البطل فى الرواية يجب تصوره ولا يمكن أن يشاهد. فى الرواية يكون على القارئ أن يستخدم خياله فى تركيب المعلومات التى قدمت له، وسيكون إدراكه الحسى أيضاً أغنى وأكثر شجاعة فى آن؛ فمع الفيلم يتقيد القارئ بالإدراك الحسى الفيزيائى فحسب، وبالتالى يلغى بقسوة كل ما يتذكره عن العالم الذى ألفه.

ـ ٤ ـ

إن «التصور» الذى يصنعه خيالنا هو واحد فقط من الأنشطة التى نشكل من خلالها «جشطلت» عن النص الأدبى. لقد ناقشنا بالفعل عملية التنبؤ والاستعادة؛ ولهذا علينا أن نضيف عملية دمج الجوانب المختلفة لنص معا لنشكل القوام الذى سيبحث عنه القارئ دائماً. بينما يمكن أن تتعدل التوقعات باستمرار، وبينما تتعدد التخيلات باستمرار، فسوف يستمر القارئ فى نضاله، ولو بصورة غير واعية، ليوفق كل الأشياء معاً فى نموذج متماسك. عند قراءة أفكار، والأمر كذلك عند سماع جملة، يكون من الصعب أن نفرق بين ما أعطى لنا وما نضيفه فى عملية الإسقاط التى يتوقف حدوثها على الإدراك.. إنه تخمين الملاحظ الذى يختبر خليط الأشكال والألوان والمعنى المتماسك، مبلوراً إياه إلى شكل عندما يكتشف التفسير المتماسك(١٢). بتجميع الأجزاء المكتوبة من النص معاً، نجعلها قادرة على التفاعل، ونلاحظ الاتجاه الذى تقودنا الأجزاء المكتوبة إليه، ونسقط عليها الثبات الذى نطلبه باعتبارنا قراء. هذا «الجشطلت» يجب حتماً أن يتلون بعملية اختيارنا الشخصى. ولأن النص نفسه لا يمنح الجشطلت فإنه ينشأ من التلاقى بين النص المكتوب والعقل الفردى للقارئ بما له من تاريخ خاص من التجربة، ووعى خاص، وبصيرة. إن الجشطلت ليس هو المعنى الحقيقى للنص، وهو على الأكثر معنى فردى «الفهم هو فعل فردى لمشاهدة الأشياء مع بعضها، وهو ذلك فقط»(١٣). فى النص الأدبى لا يكون مثل هذا الفهم غير منفصل عن توقعات القارئ، وحين تكون لدينا توقعات يكون لدينا أيضا، واحد من أكثر الأسلحة فعالية عن عتاد الكاتب.

متى اقترحت قراءة ثابتة نفسها.. تتلاشى التصورات(١٤). التصورات، كما يقول نورثروب فراى، تثبت أو تكون قابلة للتحديد، والواقع يتفهم جيداً تماما مثل نقيضه(١٥).

عادة ما يتخذ «الجشطلت» الخاص بنص أو (على الأصح، يعطى) هذا الإطار الثابت أو القابل للتحديد، كما يكون هذا جوهرياً بالنسبة إلى همنا الخاص، ولكن من ناحية أخرى، لو تكونت القراءة من لا شئ سوى بناء غير مشوش بالتصورات، فسوف تكون عملية مشكوكا فيها، إن لم تكن خطرة بمعنى الكلمة، فبدلاً من جعلنا على اتصال بالواقع، ربما تؤدى بنا بعيداً عن الحقائق. بالطبع، هناك عنصر «الهرب من الواقع» بالاستغراق فى الخيال فى الأدب كله، ناتج عن هذا الخلق المتجسد للتصورات، ولكن هناك بعض النصوص التى لا تقدم شيئاً سوى عالم متناغم، خال من كل التناقض، مقصياً عن عمد أى شئ يشوش على التصورات التى تم تثبيتها، وهذه هى النصوص التى لا نحب عامة أن نصنفها على أنها أدب. ويمكن أن نورد مجلات المرأة والأشكال الوقحة من القصة البوليسية بوصفها أمثلة.

مع ذلك، وحتى إذا كان من الممكن أن تؤدى جرعة زائدة من الأوهام إلى التفاهة، فإن هذا لا يعنى أن عملية بناء التصورات سوف يستغنى عنها ذهنياً بصورة تامة. على العكس من ذلك، حتى فى النصوص التى تظهر كأنها تقاوم تشكل التصور، توجه انتباهنا هكذا إلى سبب هذه المقاومة، ومازلنا نحتاج إلى وهم دائم، حيث تكون المقاومة نفسها هى النموذج الراسخ الأساسى فى النص. هذا حقيقى على وجه الخصوص بالنسبة إلى النصوص الحديثة، التى يكون فيها أحكام دقيقة للتفاصيل المكتوبة، والتى تزيد نسبة الغموض، تظهر تفصيلة لتعارض أخرى، وهكذا تستثير وتحبط رغبتنا فى «التصور» فى آن، هكذا وباستمرار تسبب افتراضا لـ«جشطلت» النص لكى ينحل دون تشكل التصورات، فإن عالم النص غير المألوف سيظل غير مألوف، ومن خلال التصورات، تصبح التجربة التى يقدمها النص سهلة المنال بالنسبة إلينا، لأن التصورات فقط، فى مستوياتها المختلفة من الثبات، هى التى تجعل التجربة «ممكنة القراءة».

إذا كنا لا نستطيع أن نجد (أو نفرض) هذا الثبات، فإننا عاجلاً أو آجلاً سوف نقتل النص. العملية حقاً هى التفسير. يستفز النص توقعات معينة نسقطها بدورنا على النص بالطريقة التى نقلل بها احتمالات تعدد المعانى إلى تفسير واحد مع الاحتفاظ بالتوقعات المستثارة، هكذا، مستخلصين معنى صورياً واحداً. إن طبيعة النص المتعدد المعانى و(التصور) الذى يصنعه القارئ هما عاملان متعارضان. فلو كان التصور كاملاً، فإن طبيعة تعدد المعانى سوف تتلاشى ، وإذا كانت طبيعة خاصية تعدد المعانى طاغية، فإن التصورات ستتحطم كلها. كلا الطرفين يمكن تصوره، ولكن فى النص الأدبى المستقل نجد دائماً شكلاً من أشكال التوازن بين النزوعين المتعارضين. لذلك ، لا يمكن أن يكون تشكل التصورات كلياً، ولكن عدم الاكتمال هذا هو ما يعطى النص قيمته المنتجة.

بالنظر إلى تجربة القراءة، لاحظ والتر باتر ذات مرة:

لأن القارئ وقور تكون الكلمات هى الأخرى رزينة والكلمة المزخرفة، الشكل، الشكل الثانوى، أو اللون أو الإحالة نادراً ما تقنع بالموت أو بأن تصدق على نحو تام فى اللحظة المناسبة، ولكنها ستبقى للحظة حتماً منشطة (لفكرة بارعة مفاجئة) خلفها، عما يمكن أن يكون تداعياً غريباً للمعانى والأفكار(١٦).

حتى بينما يبحث القارئ عن نموذج ثابت فى النص، فإنه يكشف أيضاً دوافع أخرى لا يمكن أن تندمج فى الحال، أو حتى ستقاوم الاندماج النهائى. هكذا، ستبقى احتمالات النص الدلالية بعيدة جداً عن المعنى التصورى المتشكل أثناء القراءة. ولكن هذا الانطباع، بالطبع، يكتسب فقط من خلال قراءة النص. هكذا لا يكون المعنى الشكلى سوى تحقق pars pro toto للنص، ولأن هذا التحقق يسبب هذا الغنى العظيم الذى نبحث عنه لنحصره، فى الواقع فى بعض النصوص الحديثة، يكون وعينا بهذا الغنى له الأسبقية على أى معنى صورى.

لهذه الحقيقة نتائج عدة يمكن أن يتم تناولها بصورة منفصلة بهدف التحليل، على الرغم من أنها ستعمل كلها معاً فى عملية القراءة. كما رأينا، يكون المعنى الثابت والمعنى الصورى معنيين جوهريين لفهم تجربة مألوفة، تلك التى يمكننا أن ندمجها فى عالم خيالنا الخاص خلال عملية بناء التصور. فى الوقت نفسه، يتعارض هذا الثبات مع كثير من احتمالات التحقق الأخرى، ويهدف هذا الثبات إلى استبعاد النتيجة التى يترافق بها المعنى الشكلى دائمًا مع «التداعيات الغريبة للمعانى» التى لا تتلاءم مع التصورات المتشكلة. النتيجة الأولى هى، فى الواقع، أنه عند تشكل تصوراتنا، ننتج أيضاً، وفى الوقت نفسه، تشويشاً مستتراً على هذه التصورات وبتحفظ كبير، ينطبق هذا عملياً على النصوص التى تحققت فيها توقعاتنا فعلياً، مع أنه سيكون لدى أحدهم فكرة عن أن تحقق توقعاتنا سيساعد على إكمال التصور:

التصور يتناقض تدريجياً مع التوقع الذى تضاعف، والمفترض أن نسلم به جدلا ونطلب المزيد(١٧).

تشير التجارب فى الجشطلت السيكولوجى إلى شئ واضح فى كتاب جومبرش Gombrich (الفن والوهم):

مع أننا يمكن أن نكون واعين عقلياً بحقيقة أن أى تجربة يجب أن تكون تصوراً، فإننا لا نستطيع أن نتحدث على نحو صارم، بأننا نراقب أنفسنا حائزين على وهم(١٨).

الآن، إن لم يكن التصور حالة مؤقتة، فإن هذا يعنى أننا كان يمكن أن نكون، كما حدث، مدركين لها باستمرار. وإذا كانت القراءة على وجه الحصر هى مسألة إنتاج تصور - وهو اعتقاد ضرورى لفهم تجربة غير مألوفة - فعلينا أن نبعد خطر الوقوع ضحية لخدعة فادحة. ومن الدقيق القول إن عملية التصور المؤقتة تكتشف أثناء عملية القراءة كاملة.

عندما تترافق باستمرار بنية التصورات مع «المرافقات الغريبة» التى لا يمكن أن تكون متناغمة مع التصورات، يكون على القارئ أن يتخلى باستمرار عن محددات «المعنى» التى منحها للنص. ولأنه من يبنى التصورات، فإنه يتأرجح بين التورط فى هذه التصورات وملاحظتها، ويجعل ذاته منفتحة على العالم غير المألوف دون أن يسجن نفسه فيه. يتحرك القارئ خلال هذه العملية إلى حاضر العالم الروائى، كما يمارس وقائع النص كما تحدث.

فى التقلب بين الاستمرارية و«الترافق الغريب» من جانب، وملاحظة التصورات والتورط فيها، من جانب آخر، يكون القارئ ملتزما بإدارة عملية اتزانه الخاص، وهو ما يشكل الخبرة الجمالية التى يقدمها النص الأدبى. ومع ذلك، إذا حقق القارئ هذا التوازن فإنه - بوضوح - لن يكون، بعد، مرتبطا بعملية الاستمرارية ومقاطعة الاستمرارية. ولأن هذه العملية هى ما يخلق عملية التوازن، أمكننا القول إن عدم التحقق الراسخ للتوازن هو شرط مسبق لحدوث الدينامية الكبيرة لهذه العملية. سيكون من المحتم علينا فى بحثنا عن الاتزان أن نبدأ بتوقعات بعينها سيكون تحطيمها مكملا للتجربة الجمالية.

فضلا عن هذا، لكى نقول فقط «إن توقعاتنا تحققت» فسيعنى هذا أننا أخطأنا فى حق تعبير آخر ملتبس بشكل بين. فمن ناحية، يبدو هذا الموقف منكرا للحقيقة الواضحة التى تشتق من المفاجآت أكثر مما تشتق من استمتاعنا، من خيانات توقعاتنا. يكمن حل هذه المفارقة فى إيجاد أرضية للتفريق بين «الدهشة» والإحباط. تقريبا، يمكن أن يتم التفريق طبقاً لتأثيرات الدهشة والإحباط علينا. الإحباط يعوق الفعالية أو يكبحها. إنه يحتم توجها جديدا لأنشطتنا إذا لزم علينا الهروب the cul de sac بناء على ذلك، نتخلى عن الشئ المحبط ونعود إلى النشاط الاندفاعى الأعمى. من ناحية أخرى تسبب الدهشة فقط تخليا مؤقتا عن الصورة التمهيدية للتجربة، واستعانة بالتأمل الحاد وإنعام النظر. من جانب آخر، ترى عناصر الدهشة فى ارتباطها بما مضى قبل ذلك، وبكل اندفاع التجربة، يكون الاستمتاع بكل هذه القيم شديدا إلى أبعد حد. أخيراً، يكون من الواضح ضرورة أن تظل هناك دائما درجة من درجات الخيالية أو الدهشة فى كل هذه القيم إذا أمكن عمل تحديد تصاعدى لاتجاه الفعل الكلى.. وأى تجربة جمالية تميل إلى إظهار تفاعل مستمر بين العمليات «الاستدلالية» وغير «الاستدلالية»(١٩).

إن التفاعل بين العمليات «الاستدلالية» وغير «الاستدلالية» هو ما يمنح النص معناه الشكلى، وليس التوقعات الفردية أو المفاجآت أو الإحباطات الناتجة عن المنظورات المختلفة. لا يتخذ هذا التفاعل مكانا فى النص نفسه بوضوح ولكنه يمكن أن يتخلق أثناء عملية القراءة، ويمكن أن نستنتج أن هذه العملية تصوغ شيئا ما غير مصوغ فى النص، وبالتالى تمثل قصدها. هكذا، نكشف بالقراءة عن الجزء غير المصوغ من النص، ويكون عدم التحديد هو القوة التى تدفعنا للعمل بمعزل عن المعنى الشكلى، بينما يمنحنا الدرجة المناسبة من الحرية للقيام بهذا الفعل فى الوقت نفسه.

سنجد «تفسيرنا» مهددا، إن جاز التعبير، بوجود احتمالات أخرى «للتفسير»، وهكذا تنشأ مناطق أخرى من عدم التحديد (يمكن أن نكون مدركين لها بصورة باهتة فقط، وعامة، قد نتخذ باستمرار «قرارات» تستبعدها). في فصل من رواية، على سبيل المثال، نجد أحياناً أن الشخصيات والأحداث والخلفيات تبدو كأنها تغير دلالاتها؛ وما يحدث بالفعل هو أن الاحتمالات الأخرى تبدأ في الظهور بقوة أكثر، لدرجة نصبح معها مدركين لها مباشرة. في الواقع، يجعلنا هذا التباين الشديد في المنظورات نشعر أن الرواية أكثر «حقيقية من الحياة». لأننا بأنفسنا نقوم بتثبيت مستويات التفسير والتحول من مستوى إلى آخر، كما ندير عملية اتزاننا، ونحن أيضا من يضفي على النص نبض الحياة الديناميكي، الذي يمكننا بدوره من استيعاب تجربة غير مألوفة في علمنا الشخصي.

عندما نقرأ نتأرجح بدرجة متفاوتة بين بناء التصورات وتحطيمها. في عملية الشد والجذب، ننظم ونعيد تنظيم المعلومات المختلفة التي يقدمها لنا النص. هذه هي العوامل المعطاة، النقاط المرسخة التي نؤسس عليها «تفسيرنا» في محاولة لتكييفها معا بالطريقة التي نظن أن المؤلف أرادها:

> كي يدرك المشاهد عليه أن يبدع تجربته الخاصة، ويجب أن يشتمل إبداعه على العلاقات القابلة للمقارنة بتلك التي يحملها المنتج الأصلي. إنهما ليسا متطابقين بأي معنى حرفي. ولكن مع المستقبل كما هو الحال مع الفنان يجب أن يكون هناك طلب على العناصر الموجودة كلها في الشكل مع أنها ليست في التفاصيل، والأمر نفسه عند القيام بعملية التفسير التي يمارسها مبدع العمل باستمرار. فبغير أي تفاعل فإن العمل لا يتم تلقيه على أنه عمل فني[٢٠].

إن فعل إعادة الخلق ليس عملية سهلة أو مستمرة، لكنه - في جوهره - يعتمد على إعاقة التدفق لتقديمه بشكل مؤثر. نحن ننظر إلى الأمام، ننظر إلى الخلف، نقرر، نغير قراراتنا، ونشكل توقعات، ونصطدم بعدم تحققها، نسأل، نتأمل، نقبل، نرفض، هذه هي عملية التفاعل الديناميكية. يوجه هذه العملية مكونان بنائيان رئيسيان داخل النص، الأول ذخيرة النماذج الأدبية المألوفة والمواضعات الأدبية المتكررة دوريا، مع تصورات لمجتمع مألوف وسياقات تاريخية. والثاني، تقنيات أو استراتيجيات اعتادت على وضع المألوف ضد غير المألوف. إن عناصر الذخيرة المسرحية والألحان توضع لها دائما خلفية أو واجهة من المبالغات الاستراتيجية الناجمة عن المبالغة في التخيل، التحقير أو حتى إبطال الإيهام. تتجه عدم ألفة القارئ لما يعتقد أنه أدركه إلى خلق توتر، وسوف يكشف هذا التوتر توقعاته مثلما يكشف ارتيابه في هذه التوقعات.

على نحو مماثل، ربما نجابه بالتقنيات السردية التي ترسخ الروابط بين الأشياء التي يصعب علينا الربط بينها، فنكون مجبرين على إعادة النظر في المعلومات التي تبنيناها في البداية حتى تصبح واضحة المعالم تماما. يحتاج المرء فقط إلى تذكر الخدعة شديدة البساطة التي وظفها الروائيون غالبا، ويحتل المؤلف بها مكانا في السرد، هكذا، مرسخا وجهات النظر التي لن تنشأ خارج السرد المتاخمة للأحداث الموصوفة. وقد سمى واين بوث هذه العملية ذات مرة «الراوي غير الموثوق به»[٢١]، لكي يبين المدى الذي يمكن عنده أن يقاوم ابتكار أدبي التوقعات الناشئة خارج النص الأدبي. قد يعمل نوع الراوي في تعارض دائم للانطباعات التي يمكن أن نشكلها من ناحية أخرى. السؤال الذي يلح الآن، من ثم، هو عما إذا كانت هذه الاستراتيجية تعارض تشكل التصورات التي يمكن دمجها في نموذج ثابت، واضعة، إن جاز التعبير، مستوى أعمق من انطباعاتنا الشخصية. ربما نكتشف أن الراوي الخاص بنا، بتعارضه معنا، يجعلنا في الواقع ضده، مقويا بهذه الوسيلة ما يظهره لكي يتم تدميره. وبصورة اختيارية، قد نرتاب كثيرا في كوننا بدأنا التساؤل عن كل العمليات التي تقودنا إلى اتخاذ قرارات تأويلية. أيا ما كان السبب، فسنجد أنفسنا خاضعين للتفاعل بين تشكل التصور وتحطيم التصور، وهو ما يجعل من عملية القراءة عملية إعادة إبداع على نحو جوهري.

قد نأخذ، تصوراً بسيطاً عن هذه العملية المعقدة، حدثاً فى (يوليسيز) لـ «جويس» يلمح فيه سيجار بلوم إلى رمح يوليسيز. إن سياق (سيجار بلوم)، يستدعى عنصرا مستقلا من ذخيرة المسرح (رمح يوليسيز)، وتربطهما التقنية السردية واحدا إلى الآخر كما لو كانا متطابقين. كيف لنا أن «ننظم» هذه العناصر المتباعدة، التى يمكن لنا أن نفصل عنصرا منها عن الآخر بصورة واضحة جدا، من خلال الحقيقة الواضحة القائلة بأنهما موضوعان معا. ما الإمكان هنا لنموذج ثابت؟ قد تقول إنها سخرية ـ على الأقل هذا ما فهمه كثيرون من قراء جويس المشهورين[٢٢]. فى هذه الحالة ستكون السخرية هى شكل التنظيم الذى يدمج المادة الخام. إذا كان الأمر كذلك، فما الذى يبعث على السخرية؟ رمح يوليسيز أم سيجار بلوم؟ إن الشك الذى يحيط بهذا السؤال البسيط يثير بالفعل توترا للثبات الذى رمخناه، فى الواقع، ويبدأ فى تحطيمه، خاصة عندما تجعلنا مشكلات أخرى نشعر بها فيما لو كانت متعلقة بالاقتران الجدير بالملاحظة بين الرمح والسيجار. اختيارات شتى تأتى إلى الذهن، ولكن التنوع وحده كاف للمرء مع الانطباع الذى حطمه النموذج الثابت. من الممكن أن يظل المرء، مع ذلك، معتقدا أن السخرية تملك مفتاح اللغز، فإن هذه السخرية لابد أن يكون لها طبيعة غريبة جدا، لأن النص المتشكل لا يعنى فحسب عكس ما تشكل، بل قد يعنى شيئا يمكن ألا يتشكل على الإطلاق. فى اللحظة التى نحاول فيها فرض نموذج ثابت على النص تبدأ التناقضات فى الظهور. هذا هو، إن جاز التعبير، الوجه الآخرلعملية التأويل، هو منتج لا إرادى للعملية التى تنتج التناقضات بمحاولة تفاديها. إن حضورها الشديد هو ما يجرنا إلى النص ويجبرنا على الاتصال بالتحديات الإبداعية؛ ليس للنص فحسب، بل لأنفسنا أيضا.

هذا الشرك المنصوب للقارئ حيوى بالنسبة الى أى نوع من النصوص، ولكن فى النص الأدبى يكون لدينا الحالة الغريبة حيث لا يمكن للقارئ أن يعرف ما يستلزم مشاركته الفعلية. نحن نعرف أننا نشارك فى تجارب معينة، ولكننا لا نعرف ماذا سيحدث لنا فى غضون هذه العملية. هذا يفسر حاجتنا إلى الحديث عن كتاب نكون قد تأثرنا به بوضوح، نحن لا نريد الهروب منه بالحديث عنه ، نحن ببساطة نريد أن نفهم بوضوح أكثر ما الذى تورطنا فيه. لقد قاسينا تجربة، ونريد الآن أن نعرف بوعى ما الذى جربناه. قد يكون هذا هو الفائدة الأولية للنقد الأدبى ـ فهو يساعد على الوعى بجوانب النص التى يمكن بطريقة أو بأخرى أن تظل محجوبة فى العقل الباطن؛ إنه يشبع رغبتا أو يساعد على إشباعها ـ لنتحدث عما قرأناه.

إن فعالية نص أدبى تحدث عن طريق الاستدعاء الواضح والإنكار الواضح لما هو مألوف. إن ما يبدو توكيدا لافتراضاتنا فى البداية يقود إلى رفضنا الخاص له، وهكذا يميل إلى إعدادنا لكى يعاد توجيهنا. فقط عندما نتفوق على مفاهيمنا المسبقة ونترك حماية المألوف، نكون فى وضع يسمح بحصاد تجارب جديدة.كما يورط النص الأدبى القارئ فى تشكيل التصور أو التشكيلات المتزامنة للوسائل التى يتم بها اختراق التصور، بعكس القراءة العملية التى تكتسب بها التجربة. فى حالة تورط القارئ تتجاور باستمرار مفاهيمه المسبقة، لذلك يصبح النص «حاضره» بينما تنزوى أفكاره الخاصة فى الماضى، وحالما يحدث هذا، فإنه ينفتح على تجربة النص المباشرة، التى كانت مستحيلة طالما ظلت مفاهيمه المسبقة هى «حاضره».

ـ ٥ ـ

فى تحليلنا عملية القراءة، حتى الآن، لاحظنا ثلاثة جوانب مختلفة تشكل أساسيات العلاقة بين القارئ والنص؛ عملية التنبؤ والسعادة، والظهور الناتج للنص بوصفه حدثا معيشا، وانطباعا ناجما عن محاكاة الحياة الواقعية بدقة.

أى حدث معيش يجب، بدرجة أو بأخرى، أن يظل مفتوحا. فى القراءة يجبر هذا القارئ باستمرار على البحث عن الثبات، فبه فقط يمكن أن يغلق المواقف إغلاقا تاما وأن يفهم غير المألوف، ولكن بنية الثبات هى نفسها عملية معيشة يجبر فيها المرء باستمرار على اتخاذ قرارات منتقاة ـ تعطى هذه القرارات بدورها واقعية للاحتمالات التى تستبعدها، بقدر ما يمكن أن تعطى النتيجة المطلوبة باعتبارها إغلاقا مستترا للثبات المستقر.

هذا ما يسبب تورط القارئ فى النص ـ الجشطلت الذى أنتجه بنفسه.

خلال هذا التورط لا يقصد القارئ إلى الانفتاح على حفريات النص وترك مفاهيمه الخاصة المسبقة وراء ظهره. يمنحه هذا الفرصة لممارسة التجربة بالطريقة التى وصفها جورج برنارد شو George Bernard Sshaw ذات مرة:

لقد تعلمت شيئا ما، وهذا دائما يترك شعورا فى البداية كما لو كنت فقدت شيئاً ما[٢٣].

تعكس القراءة بنية الخبرة بالقدر الذى يجب معه أن نعطل الأفكار والمواقف التى تحدد شخصيتنا قبل أن نستطيع أن نمارس عالم النص الأدبى غير المألوف. ولكن خلال هذه العملية يحدث شئ ما لنا.

هذا «الشئ» يحتاج إلى النظر إليه بالتفصيل، خاصة عند دمج غير المألوف فى نطاق خبرتنا التى حجبت إلى حد ما، مع فكرة شائعة جدا فى النقاش الأدبى: أى أن عملية الاستحواذ، على غير المألوف، قد صنفت على أنها تطابق القارئ مع ما يقرأه. غالبا يستخدم المصطلح «تماثل» كما لو كان بمعنى الشرح، بينما الحقيقة الواقعة أنه لا يعنى أكثر من الوصف. إن ما يقصد عادة بـ «التماثل» هو تثبيت الصلات بين نفس المرء وشخص آخر خارج نفس المرء ـ أرضية مألوفة نكون قادرين أن نمارس عليها غير المألوف. إن هدف المؤلف، مع ذلك، هو أن ينقل التجربة، وفوق هذا، أن يوصل موقفا فى اتجاه هذه التجربة. وعلى ذلك «فالتماثل» ليس غاية فى ذاته، ولكنه حيلة يحفز بها المؤلف موقفا عند القارئ.

ليس هدف هذا بالطبع إنكار أن هناك بزوغا لشكل من المشاركة عندما يقرأ شخص، الشخص الذى ينجذب إلى النص تحديدا كأن لديه الإحساس بأنه لا توجد مسافة بينه وبين الأحداث الموصوفة. يكوّن هذا التورط رأيا جيدا عن رد فعل الناقد عند قراءة (Jane Eyre) لشارلوت برونتى:

لقد رفعنا شأن جين إير ذات مساء شتوى، وباستياء، إلى حد ما، من التعليقات المتطرفة التى سمعناها ، وبصرامة قررنا أن نكون نقديين مثل كروكرز. ولكن عندما نقرأ فيها كلا من التعليقات والنقد، ونطابق أنفسنا مع جين، وأخيرا تزوجت السيد روستر فى الرابعة صباحا تقريبا[٢٤].

السؤال المطروح الآن هو: كيف ولماذا يضع الناقد نفسه موضع جين Jane؟

كى نفهم هذه «التجربة» تكون ملاحظة جورج باولت Georg Poult المهمة جديرة بالنظر إليها، حيث يقول إن الكتب يتحقق وجودها تماما فقط عندما تقرأ[٢٥]. أمر حقيقى أن الكتب تتألف من أفكار مدروسة من قبل شخص آخر، ولكن عند القراءة يصبح القارئ فاعلا لفعل التفكير، هكذا تختفى تقسيمة الفاعل والمفعول التى تكون، من ناحية أخرى، مطلبا مسبقا للمعرفة كلها، وحذف هذه التقسيمة يضع القراءة فى وضع متميز بوضوح فيما يتعلق بالملاحظة الممكنة لتجارب جديدة. قد يوضح هذا لماذا يساء تفسير العلاقات مع النص الأدبى غالبا باعتبارها تماثلا. انطلاقا من فكرة أنه يجب علينا عند القراءة أن نفكر فى أفكار شخص آخر يقدم بلوت النتائج التالية:

أيا ما كان ما أعتقده جزءا من عالمى العقلى، مع ذلك، أنا أفكر هنا فى فكرة تنتمى بوضوح إلى عالم عقلى آخر؛ تلك التى تصبح داخلى تماماً بوصفها فكرة لم أخلقها. حقا الفكرة لا تصدق، والأمر كذلك أيضا لو عكسناه، لأن كل فكرة لابد لها من فاعل يفكر فيها، هذه الفكرة الغيبية بالنسبة إلىّ وأيضا داخلى، يجب أن يكون لها فاعل داخلى.. متى قرأت، فأنا أنطق «أنا ـ I» الفاعل الذى يكون غريبا بالنسبة إلى، وأيضا تكون الـ «أنا ـ I» التى أنطقها ليست نفسى[٢٦].

ولكن بالنسبة إلى «بلوت» هذه الفكرة هى فقط جزء من القصة. الفاعل الغريب الذى يفكر فى الفكرة الغريبة داخل القارئ يشير إلى الحضور المحتمل للمؤلف، الذى يمكن لأفكاره أن «تتغلغل» بواسطة القارئ:

تكوّن هذا الظروف المميزة لكل عمل أستدعيه إلى الوجود مرة أخرى بوضع وعيى تحت تصرفه. أنا لا أعطيه وجوده فحسب، بل أيضا وعيه بالوجود(٢٧).

سيعنى هذا أن الوعى يشكل النقطة التى يلتقى عندها القارئ والكاتب، وفى الوقت نفسه يتبعها توقف إقصاء الذات المؤقت الذى يحدث عند القارئ عندما يستحضر عقله الواعى إلى الوجود الأفكار التى شكلها المؤلف. تؤدى هذه العملية إلى ظهور شكل من أشكال الاتصال الذى ـ مع ذلك ـ وطبقا لـ «بلوت» يعتمد على شرطين: قصة حياة المؤلف التى يجب أن تستبعد من العمل، ومزاج القارئ الشخصى الذى يجب أن يستبعد من فعل القراءة. عندما يتحقق هذان الشرطان يمكن أن تتخذ أفكار المؤلف مكانا داخل القارئ بشكل ذاتى، الذى سيصدق ما ليس هو. يعقب هذا أن هذا العمل نفسه يجب أن يتم تناوله على أنه وعى، لأنه بهذه الطريقة فقط يكون هناك مبدأ أساسى لعلاقة المؤلف ـ القارئ، العلاقة التى تستطيع وحدها تخطى تضاد قصة حياة المؤلف الخاصة ومزاج القارئ الخاص. هذه النتيجة التى يرسمها بلوت عندما يصف العمل بوصفه حضورا ذاتياً أو تجسيداً للوعى:

وهكذا لا ينبغى أن أتمهل فى إدراك أنه طالما يتم إحياءه بهذا الشهيق المفعم بالحياة الذى ينفخ فيه روحا بواسطة عملية القراءة، يصبح عملا أدبيا (على حساب القارئ الذى تتوقف حياته الخاصة مؤقتا) نوعا من الكائنات الإنسانية، الذى هو عقل واع بذاته، يشكل نفسه فى داخلى بوصفى الفاعل للمفعول به الخاص به(٢٨).

على الرغم من صعوبة أن ينبع مثل هذا المفهوم المجسد للوعى الذى يشكل نفسه فى العمل الأدبى، هناك برغم ذلك نقاط محددة فى نقاش بلوت that are worth holding خطوط مختلفة بطريقة ما.

إذا كانت القراءة تلغى التقسيم فاعل ـ مفعول الذى يشكل كل الإدراك الحسى، تحتل القارئ ـ نتيجة لهذا ـ أفكار المؤلف، وهذه بدورها ستؤدى إلى رسم حدود جديدة. النص والقارئ لا يتحديان أحدهما الآخر بوصفهما فاعلا ومفعولا بعد كل هذا، وبدلا من هذا يتخذ التقسيم مكانا داخل القارئ نفسه. عندما يعتنق شخص أفكار شخص آخر، تتراجع شخصيته مؤقتا إلى الخلف، لأنها تستأصل بهذه الأفكار الغريبة، التى أصبحت الآن الموضوع الذى تركز انتباهه عليه. عندما نقرأ يحدث تقسيم صناعى لشخصياتنا لأننا نأخذ لأنفسنا شيئا ما ليس نحن بوصفنا ذواتا. وهكذا، تعمل القراءة على مستويات مختلفة. فبرغم إمكان إيماننا بأفكار شخص آخر ـ فإن ما لن نخفيه تماما ـ سيبقى فحسب قوة واقعية كبيرة متفاوتة. هكذا، هناك مستويان للقراءة الـ «أنا ـ me» الغريبة والحقيقية، اللتان لن تنفصلا تماما بعضهما عن الآخر. فى الواقع، نستطيع أن نجعل أفكار شخص آخر موضوعا ممتعا لأنفسنا إذا كانت الخلفية الواقعية لشخصيتنا تستطيع أن تتبناها. يرسم كل نص نقرأه حدودا مختلفة داخل شخصياتنا. لذلك، فإن الخلفية الواقعية (الـ«أنا» الحقيقية) ستتخذ شكلا مختلفا، طبقا لموضوع النص محل الاهتمام. هذا حتمى إذا كانت العلاقة بين الموضوع الغريب والخلفية الواقعية هما ما يجعلان من الممكن لغير المألوف أن يصبح واقعيا.

فى هذا السياق هناك ملاحظة مستوحاة من D.w Harding، تجادل فكرة «التماثل» مع المقروء:

إن ما يسمى أحيانا تحقيق أمنية فى المسرحيات والروايات يمكن أن يوصف بصورة مقبولة ظاهريا بوصفه تشكيل أمنية أو تماثلا للرغبات. إن المستويات الثقافية التى تعمل فيها الأمنية بصورة كبيرة جدا، هى العملية نفسها.. إنه يبدو أقرب إلى الحقيقة.. إن الروايات تتشكل للتعريف بقيم القارئ أو المتفرج، وربما توقظ رغباته، بدلا من الاعتقاد بأنها تشبع رغبة بواسطة بعض آليات التجربة البديلة(٢٩).

فى فعل القراءة، أن نفكر فى شئ لم نجربه بعد، لا يعنى كوننا فى وضع يسمح بتصور أو حتى فهم هذا الشئ فحسب، بل يعنى أيضا أن وظائف المفاهيم تلك ممكنة وناجحة إلى درجة أنها تقود إلى شئ ما متشكل داخلنا. إن أفكار شخص آخر يمكن أن تأخذ شكلا أثناء العملية، إذا استدعيت إلى الحلبة مقدرتنا الشخصية غير المتشكلة على حل شفرة هذه الأفكار، المقدرة الشخصية التى تشكل نفسها أيضا عند فعل حل الشفرة. الآن، ولأن هذا التشكل ينفذ بالشروط التى وضعها شخص آخر، أفكاره موضوع قراءتنا، فلن تكون قدرتنا على حل الشفرة على امتداد توجهاتنا الخاصة.

هنا يكمن البناء الجدلى للقراءة. يمنحنا الاحتياج إلى حل الشفرة الفرصة لتشكيل قدرة خاصة بنا على حل الشفرة، على سبيل المثال، نستحضر فى المقدمة عنصرا من عناصر وجودنا لا نعيه بصورة مباشرة. إن إنتاج معنى النص الأدبى - الذى ناقشناه فى علاقته بتشكل «جشطلت» النص - لا يستلزم فحسب اكتشاف غير المتشكل، الذى يمكن أن يقتبسه خيال القارئ النشيط، ولكنه يستلزم أيضا الاحتمال الذى يمكن أن نشكله بأنفسنا، وبالتالى نكتشف ما بدا فى السابق مراوغا لوعينا. هذه هى الطرق التى تمنحنا بها قراءة الأدب الفرصة لتشكيل غير المتشكل.

هوامش:

(١) انظر: Roman Ingarden, **Vom Erkennen des Literarischen** (Tubingen, 1968), pp. 49 ff.

(٢) لمناقشة هذا المصطلح بالتفصيل انظر: Roman Ingarden, das **Literarische Kunstwerks** (Tubingen, 1960), pp. 270 ff,

(٣) انظر: Laurence Sterne, **Tristram Shandy** (London, 1956), II, chap. 11, 79.

(٤) انظر: Virginia Woolf, **The Common Reader,** First Series (London, 1957), p. 174.

(٥) انظر: Ingarden, **Vom Erkennen des literarische Kunstwerks,** p. 29.

(٦) انظر: Edmund Husserl, **Zur Phanomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Gesammelte Werke** 10 (Haag, 1966), 52.

(٧) انظر: Ingarden, **Vom Erkennen des literarische Kunstwerks,** p. 32.

(٨) انظر: لمناقشة أكثر تفصيلاً لوظائف « الفجوات » فى النصوص الأدبية انظر: Wolfgang Iser, «Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction», **Aspects of Narrative**, English Institute Essays, ed. by J. Hillis Miller (New York, 1971), pp. 1 - 45.

(٩) انظر: M. Merleau- Ponty, **Phenomenology of Perception,** trans. Colin Smith (New York, 1962), pp. 219, 221.

(١٠) انظر: Gilbert Ryle, «The Concept of Mind» (Harmondsworth), **New Literary History,** 1 (1970), 553.

(١١) انظر: Iser, pp. 11 ff., 42 ff.

(١٢) انظر: E. H. Gombrich, **Art and Illusion** (London, 1962), p. 204.

(١٣) انظر: Louis O. Mink, «History and Fiction as Modes of Comprehension», **New Literary History,** I (1970), 553.

(١٤) انظر: Gombrich, p. 278.

(١٥) انظر: Northrop Frye, **Anatomy of Criticism** (New York, 1967), pp.169 f.

(١٦) انظر: Walter Pater, **Appreciations** (London, 1920), p. 18.

(١٧) انظر: Gombrich, p. 54.

(١٨) نفسه، ص ٥ .

(١٩) انظر: B. Ritchie, «The Formal Sturucture of the Aesthetic Object», **The Problems of Aesthetic**, ed. by Eliseo Vivas and Murray Krieger (New York, 1965), pp. 230.

(٢٠) انظر: John Dewey, **Art as Experience** (New York, 1958), p. 54.

(٢١) انظر: Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction** (Chicago, 1963), pp. 211 ff., 339 ff.

(٢٢) انظر: Richard Ellmann, «Ulysses: The Divine Nobody», **Twelve Original Essays on Great English Novels**, ed. by Charles Shapiro (Detroit 1960), p. 247, classified this particular allusion as 'mock-heroic.'

(٢٣) انظر: G. B. Shaw, **Major Barbara** (London, 1964), p. 316.

(٢٤) انظر: William George Clark, Fraser's, December, 1849, 692, quoted by **Kathleen Tillistson, Novels of the Eighteen-Forties** (Oxford, 1961), pp. 19 f.

(٢٥) انظر: Georges Poulet, «Phenomenology of Reading» **New Literary History**, I (1969), 54.

(٢٦) نفسه، ص ٥٦ .

(٢٧) نفسه، ص ٥٩ .

(٢٨) نفسه، ص ٥٩ .

(٢٩) انظر: D. W. Harding, «Psychological Processes in the Reading of Fiction», **Aesthetics in the Modern World**, ed by Harold Osborne (London, 1968), pp. 313 ff.



المؤول والعلامة والتأويل

- بصدد بورس -

سعيد بنجراد*

المدخل :

فى نهاية الستينيات من هذا القرن، أبدى بنفنيست (E. Benveniste) استغرابا كبيراً - وهو يقدم بورس إلى الباحثين الفرنسيين - من وجود نسق سميائى متسيب لا تحكمه حدود ولا ضفاف ولا تخوم. فهذا النسق الذى يرى فى العلامة أساس الكون كله، فى التصنيف والتعريف والاشتغال، لا يمكن أن يكون منطلقاً صلباً لسيرورة التدليل التى تعد الغاية النهائية من وجود أى نسق. فمادام « الأول » يحيل على « الثانى» عبر «ثالث» هو نفسه قابل لأن يتحول إلى «أول» يحيل على « ثان» عبر « ثالث» جديد، فإن إمكان اكتفاء العلامة بذاتها أمر مستحيل. والخلاصة أن هذا :

الصرح السميائى الذى شيده بورس لا يمكن أن يستوعب نفسه بنفسه. فلكى لا تندثر العلامة داخل هذا التوالد اللامتناهى، يجب الإقرار، فى لحظة ما، بوجود اختلاف بين العلامة والمدلول[1] .

إن استغراب بنفنيست من غياب هذا الاختلاف، ومن وجود كيان علامى يتطور بشكل لولبى فى اتجاه آفاق دائمة التجدد ضمن نسق يوضح نفسه بنفسه كما يقول إيكو، يعد عكس ما تصور بنفنيست دليلا على أصالة هذا الصرح السميائى وغناه. فما يبدو كأنه سلسلة من الإحالات التى لا يحكمها ضابط ولا رادع، هو ما يشكل الإضافة الحقيقية التى تضمنها تعريف العلامة عند بورس. فمقولة المؤول - الحجر الأساس فى أى تعريف للتدليل - يشكل نقطة الارتكاز الأولى فى تعريف العلامة وفى وجودها وفى أشكال تجلياتها. فما دام التوسط (الأشكال الرمزية على حد تعبير كاسيرير) ، هو المبدأ المركزى فى إدراك العلاقة بين الذات وما يوجد خارجها، فإن المؤول هو المصفاة التى يتم عبرها تسريب

* كلية الآداب، مكناس، المغرب.

الصور المتنوعة التى تتزيا بها الموجودات الواقعية منها والمتخيلة، أوالقابلة للتخيل أو غير القابلة للتخيل، كما كان يحلو لبورس أن يقول.

١ - المقولات واللامتناهى والعلامة :

إن هذا التصورالخاص للعلامة هو مدخلنا الرئيس للحديث عن مفهوم غنى للتأويل انطلاقا - بالتحديد - مما أثار استغراب بنفنيست واندهاشه. وهو نفسه ما سيتيح لنا فرصة استحضار نمط آخر للتدليل عبر إقامة رابط بين مفهوم المؤول هذا وآليات إنتاج الدلالة بوصفها صلة وصل دائمة بين مادة منظمة للأكوان القيمية العامة، وأشكال التجلى التى تعد أفقا دائم التجدد. ومن أجل توضيح ذلك، سنعمل على تحديد مفهوم العلامة ضمن السيرورة التى يطلق عليها بورس السميوزيس (sémiosis) ؛ أى السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة وتداولها.

بدءاً، تجدر الإشارة إلى أن تكوين العلامة الثلاثى (ماثول - موضوع - مؤول) هو بالتحديد استعادة للتقسيم الثلاثى الذى يحكم عملية إدراك الكون وضبط قوانينه. والأمر ـ هنا ـ يخص المقولات الفينومينولوجية التى يحددها بورس فى «أولانية» و«ثانيانية» «وثالثانية». وبناء على هذا، فإن استيعاب كنه العلامة وطرق اشتغالها ونمط الإحالات داخلها مشروط بفهم إواليات الإدراك الذى يستند، عند بورس، إلى النوعية والأحاسيس (أول)، وإلى الموجودات الفعلية (ثان)، وإلى رابط الضرورة والفكر والقانون (ثالث). ومن السهل جداً وضع هذا الترابط ضمن منطق الإحالات الخاصة بالعلامة : فالأول يحيل على الثانى عبر أداة التوسط التى يمثلها الثالث. وبعبارة أخرى، فإن الأحاسيس والنوعيات هى معطيات عامة (أول) تصب فى الموجودات الفعلية (ثان)، وذلك عبر قانون يضمن دوام الإحالة وتحديد وجودها استقبالا (ثالث).

إن هذا النمط الثلاثى فى الإحالة هو أساس وجود العلامة. فالماثول (représentamen) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interprétant) وفق شروط الفعل المركب للإدراك. وهذا معناه النظر إلى الدلالة باعتبارها سيرورة فى الوجود وفى الاشتغال، وليس معطى جاهزاً يوجد خارج الفعل الإنسانى.

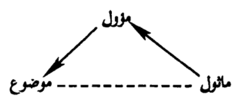
ودون أن نقف طويلا عند نظرية المقولات وأسسها المعرفية[٢]، يمكن القول، انطلاقا مما توفره هذه النظرية ذاتها، إن العلامة هى نمط خاص للتركيب يتم انطلاقاً منه تنظيم الواقع وفق وجود أقسام من التمثيلات العلامية التى تغطى مناطق من المعيش والمحسوس والمتخيل. وإذا كان هذا التركيب، استناداً إلى ما قلناه سابقاً، كياناً ثلاثياً هو الآخر، فما الشكل البنائى المؤسس للعلامة باعتبارها أداة مركزية فى إنتاج الفكر والخروج من الذات للدخول فى حوار مع عالم الأشياء ؟

إن أول تعريف يخص به بورس العلامة هو تعريف مستوحى، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، من الترابط الثلاثى بين عناصر الإدراك الأساسية. فـ «الفكر (الذى هو من نظام الثالثانية) يستحوذ على الموجودات (التى هى من نظام الثانيانية) عبر الممكنات (التى هى من نظام الأولانية)»[٣]. وانطلاقاً من هذا التوزيع، فإن:

> العلامة أوالماثول[٤] هى شئ يعوض بالنسبة إلى شخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة. إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوراً. إن العلامة التى يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحل محل شئ يعد موضوعها. وهذا الحلول لا يستوعب مجموع مكونات الموضوع، بل يتم عبر فكرة أطلقت عليها أحيانا عماد (fondement) الماثول[٥].

يضعنا هذا التعريف أمام هرم يتكون من ثلاثة عناصر تحكمها غاية واحدة، وتتوزع فى التمثيل والتدليل وفق الغاية ذاتها ووفق قوانينها، أى التمثيل لشئ يمكن استحضاره من خلال شكل أو أشكال رمزية. فـ «الماثول» هو الأداة التى نستعملها فى التمثيل لشئ آخر يطلق عليه بورس الموضوع، وفق ظروف خاصة فى الإحالة يوفرها المؤول باعتباره الشرط الضرورى للحديث عن بناء علامى قادر على الاكتفاء بنفسه، والتخلص من مقتضيات الـ«أنا» والـ «هنا»

والـ«الآن». والمؤول داخل هذه البنية هو الفكر الذى يحول التجربة الصافية المحصل عليها عبر إحالة ماثول على موضوع، إلى نموذج تجريدى تستعاد عبره كل التجارب المشابهة، ويمكن أن نمثل لهذا الترابط بين العناصر الثلاثة للعلامة من خلال الشكل التالى :



وكما هو واضح من تعريف بورس للعلامة، فإن « الماثول مرتبط بثلاثة عناصر : عماد وموضوع ومؤول»[٦]. ويعد إدراك هذا الترابط بين أداة التمثيل وما يوجد خارجها، المفتاح الرئيسى لفهم نمط إنتاج الدلالة وفهم آليات التوالد التأويلى الناتج عن تصور سيرورة تدليلية يعتبرها بورس، نظرياً على الأقل غير قابلة للانكفاء على نفسها، وغير محصورة بحد بعينه.

وعوض أن يكون هذا الترابط مرادفا لحركة تعيينية ممتدة فى أشياء تعد نقطة نهائية لفعل العلامة : «هذه الكلمة تدل على هذه الواقعة هنا والآن فحسب، فإنها تحول، وتتحول عبرها الأشياء إلى علامات تقوم، وفق شروط الإحالة الأولى نفسها، بخلق سلسلة من الإحالات داخل الدائرة الخاصة التى تحتوى العنصر مصدر التدليل. وهكذا، فكل عنصر من عناصر العلامة قابل لأن يتحول إلى علامة، أى إلى عنصر استقطاب دلالى يثير حوله مسيرات متنوعة فى الإحالة والتدليل، « فالعالم الذى تحيل عليه العلامات عالم يتشكل ويتحلل داخل نسيج السميوزيس»[٧].

٢ - المؤول وإنتاج الدلالة :

إلى هنا، نكون قد حاولنا رسم الخطاطة العامة التى تُمثَّل عبرها العلامة أمامنا باعتبارها كياناً ممتداً فى نفسه أولاً، فما دام كل عنصر قابلاً لأن يتحول إلى نقطة ارتكاز تتجسد فيها الوقائع التدليلية، فإن النسق العلامى يتحول إلى آلة ضبط ذاتى منتجة لرقابة داخلية تتحكم فى مجموع الدلالات الناتجة عن حركة دلالية ما. وهى كيان ممتد فى ما هو خارجه ثانياً، فالعلامة تموت لحظة تجسدها فى واقعة بعينها، فهى:

> تولد وتكبر وتموت فى الأشياء (...) إنها تترك آثاراً تسمى عادة عندما يتعلق الأمر بالإنسان، وقانوناً عندما يتعلق الأمر بالمجتمع، أو بعلوم الإنسان[٨].

وبعبارة أخرى، فإن فعل العلامة مدرج ضمن:

> سيرورتين متقابلتين ومتكاملتين فى آن. سيرورة أولى منبثقة من القوانين الداخلية للغة. ومن هذه القوانين تستقى اللغة معاييرها فى الممارسة. وأخرى منبثقة من الشروط التاريخية الملموسة الحاضنة للممارسة الدالة، وهى التى تبلور - على المستوى اللغوى- مجموع الإرغامات والتناقضات والمعايير الخاصة بهذه الممارسة [٩].

وسنحتاج، لتوضيح كل هذه القضايا، إلى العودة من جديد إلى تحديد مفهوم المؤول فى أفق تحديد الغايات التدليلية المرتبطة به أولاً، ثم تحديد موقعه من نظرية تأويلية ممكنة ثانياً، ثم تحديد موقعه من حيث هو جسر رابط بين مادة مضمونية ما وأشكال تجسدها فى نسخ خاصة ثالثا. وسنحاول القيام بذلك من زاوية قراءة موجهة تحديداً إلى النظر إلى المؤول باعتباره يشكل منطلقاً لأى تحليل دلالى.

لقد أشرنا فى الفقرة السابقة إلى أن عملية التمثيل العلامى التى تقود إلى خلق كيان رمزى يستعاض به عن تجربة إنسانية ما ، تستدعى ماثولاً (أداة للتمثيل)، ويرتبط هذا الماثول- لحظة قيامه بالإحالة على موضوع معين- بما يسميه بورس بالعماد. ومفهوم العماد هذا يشير إلى أن تمثيل واقعة ما هو تمثيل جزئى. فـ «العلامة تحل محل شئ يعد موضوعاً لها. وهذا الحلول لا يستوعب مجموع مكونات الموضوع، بل يتم عبر فكرة أطلقت عليها أحياناً عماد (Fondement) الماثول» (بورس). ووفق هذه النظرة، فإن كل تمثيل ليس سوى انتقاء خاص يتم وفق وجهة نظر معينة. إنه، بعبارة أخرى، « صفة للموضوع باعتباره منتقى بطريقة معينة فى أفق خلق موضوع مباشر »[١٠].

إن مردودية هذا المفهوم لا تتحدد إلا لحظة التمثيل، أى لحظة انتقاء موضوع ما عبر إحالة خاصة، فالقول مثلاً : إن الشجرة مثمرة ، ليس سوى انتقاء لخصائص بعينها واستبعاد لأخرى، فلا يمكن القول إن هذا التمثيل قد استوعب، من خلال حركته تلك، مجموع الخصائص المميزة للشجرة فى كليتها (الطول، الظلال، الأغصان الوارفة أو غير الوارفة، طبيعة الفاكهة، أو كل الإحالات الاستعارية التى يمكن أن تحيل عليها كلمة شجرة ...) . ولعل هذا التحديد هو الذى يجعل من الموضوع؛ أى ما يوجد خارج أداة التمثيل، كياناً أشمل وأعم من العلامة، بل إن العلامة، فى محاولاتها الدائمة لاستيعابه، لا تقوم إلا بالكشف عن غناه وتطوره الدائم.

إن الإشارة إلى جهة ما يتم عبرها التمثيل، سيقود بورس إلى التمييز بين الفعل الخاص للعلامة مجسداً فى واقعة قد تؤول وفق ما تخصنا به التجربة المشتركة. وفى هذه الحالة تتوقف عملية إدراك الواقعة عند حدود ما هو معطى بشكل مباشر من خلال العلامة ذاتها، والفعل الضمنى لهذه العلامة، وهو ما يمكن أن ينتج عن هذا التحيين الخاص من افتراض لمعارف أخرى قد لا يستطيع الشخص الذى يقوم بالتأويل استيعابها ضمن مسير تأويلى واحد محدود فى الزمان وفى المكان.

إن هذا التمييز سيقودنا إلى الفصل، فى ميدان المعارف الممثلة داخل العلامة، بين الشئ الموصوف والفعل الواصف (وبعبارة أكثر دقة الفصل بين الخطاب الواصف والخطاب الموصوف)؛ أى الفصل بين ما يوجد بوصفه مادة وضعت أصلاً للتأويل (وكل تمثيل هو بصيغة من الصيغ تأويل)، والفعل الذى يفصل بين المستويات والمراتب وزوايا النظر. فى الحالة الأولى، يدرك الموضوع باعتباره معرفةً (بأنماطها المتعددة) تخص واقعة ما (معرفة تشير إلى حجم هذه الواقعة ومكانها وتاريخها ...)، والمؤول باعتباره الفعل الذى يكشف عن هذه المعرفة ويحدد طبيعتها والمستويات داخلها.

وبالتأكيد، فإن المؤول ليس تأويلاً، إنه مرتبط بالتأويل ويعد منطلقاً له، إلا أنه أكثر عموماً ويقتضى فعلا يختلف عما يمكن أن يحيل عليه التأويل. فالمؤول يقتضى وضعاً لا يتطلب سياقاً خاصاً، ولا يتطلب شخصاً يقوم بالتأويل. فى حين يمكن اعتبار التأويل محاولة للإمساك بخيوط دلالة ما والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلى. ومع ذلك، فإن المؤول وأنواعه هو المدخل الرئيس إلى تحديد فعل التأويل، وعلى هذا الأساس يمكن تناول المؤول باعتباره ما يشكل نقطة إرساء أولى للمعنى.

واستناداً إلى هذا التمييز أيضا، سيعمد بورس إلى الفصل بين المباشر وغير المباشر فى العلامة، أى بين موضوع معطى عبر فعل التحيين نفسه، وما يمكن أن يدرك بشكل غير مباشر من خلال ما هو متحقق. ولأن الموضوع هو الذى يحدد العلامة (فهو أشمل وأعم منها)، فإن التفكير فى موضوع ما، هو بالتأكيد تفكير فى شئ نملك عنه معرفة سابقة. « فإذا قلتم إن هذا الموضوع موجود ـ هنا ـ فى استقلال عن كوننا نفكر فيه، فإن كلامكم هذا لا معنى له»[١١]. والخلاصة أن الموضوع لا يحضر فى أذهاننا إلا عبر تلك المعرفة، كما لا يمكن الحديث عنه إلا من خلال هذه المعرفة. فإن:

> الموضوع هو المعرفة المفترضة التى تسمح لنا بالإتيان بمعلومات إضافية تخصه ... فإذا كان هناك شئ ما يشير إلى معلومة دون أن يكون لهذه المعلومة أية علاقة – مباشرة أو غير مباشرة – بما يعرفه الشخص الذى يتلقاها، فإن الحامل لهذه المعلومة لا يسمى، فى هذا الكتاب، علامة[١٢] .

ولعل هذا ما دفع بورس إلى التمييز بين نوعين من الموضوعات (الأمر يتعلق فى واقع الأمر بالتمييز بين نوعين من المعرفة) : يطلق على الأول الموضوع المباشر، وهو كذلك من حيث إن فعل الإدراك الذى يستدعيه لا يتطلب سوى عناصر التجربة المشتركة. والثانى ديناميكى، وهو كذلك من حيث إنه يستدعى فعلاً موازياً للأول لأنه حصيلة ما يسميه بورس بـ «التجربة الضمنية» Expérience collatéralle؛ أى تجربة تعد حصيلة لسيرورة سميائية سابقة عن الفعل الذى يحقق الموضوع المباشر. وما يقوم بربط العلامة إلى هذا الموضوع أو ذاك؛ هو السياق الخاص الذى تولد العلامة ضمنه وتنمو.

ولكى لا نتيه فى المزيد من التحديدات التى تخص هذه المعرفة وزوايا النظر الكاشفة عنها، يمكن القول إن السر وراء هذا التوزيع المنهجى الدقيق يكمن فى التصريح - وبورس لا يكف عن ذلك - بأن الموضوع يتجاوز العلامة، وأن التمثيل، بحكم الطبيعة الخاصة للممارسة الإنسانية، قاصر عن استيعاب مجموع ما يوفره الموضوع ضمن دائرة تمثيلية واحدة، نتيجة لما يسميه بورس بـ «قصور العلامة» (l'imperfection du signe). فبما أننا مجبرون دائما، من أجل تحديد موضوع علامة، على استحضار علامة أخرى، فإن الموضوع لا يشكل حداً نهائياً لمتوالية إبلاغية ما. إن ما يمكن أن يحدد هوية العلامة - أى ربط ماثول بموضوع ضمن سياق خاص - هو المؤول باعتبار وظيفته فى الكشف عن المراتب والمستويات، فـ:

> نحن لا نستطيع أبدا معرفة الشئ فى ذاته، إننا نعرف فقط العلامة التى هى دليل عليه، والعلامة على هذا الأساس كيان فضفاض فى علاقتها بمؤولها، وهذا المؤول هو ما يحددها(١٣).

ذلك أن:

> موضوع العلامة لا يمكن أن يكون إلا علامة أخرى. والسبب فى ذلك أن العلامة لا يمكن أن تكون موضوعاً لنفسها، إنها علامة لموضوعها من خلال بعض مظاهره(١٤).

وفى جميع الحالات، يمكن القول، استناداً إلى التحديدات السابقة، إننا أمام معرفة تنتشر فى جميع الاتجاهات، ووجود العلامة هو وجود العنصرالمنظم والمعد لهذه المعرفة. إن العلامة تقوم بمهمتها تلك فى مرحلة أولى عبر إعداد موضوعات قابلة لاستيعاب وتنظيم هذه المعرفة (وهذا دليل آخر على أن الموضوع يتجاوز العلامة). وتقوم بذلك فى مرحلة ثانية من خلال إدراج فعل للتأويل (مؤول) يقوم بالكشف عن هذه المعرفة ويحدد مستوياتها. فـ:

> القانون وحده هو الضامن لواقعية الواقع : فالبعد المستقبلى ليس شيئا آخر سوى تعريف للثالثانية، ذلك النمط الذى يكمن فى كون الوقائع المستقبلية للثانيانية تتخذ طابعاً عاماً ومحدداً، وهو ما أطلق عليه الثالثانية. (Peirce collected papers 1. 25)(١٥).

وهذا معناه أن الدلالة، باعتبارها سيرورة فى الوجود وفى الاشتغال وفى التلقى، لا يمكن أن تدرك إلا عبر مستوياتها؛ أى أنماطها فى التدليل وفى معرفة العالم، وهو ما يحدد نمط إدراك الذات لعالم الأشياء.

إن المعارف المتولدة عن الإحالة «الصافية» (ماثول يحيل على موضوع خارج أى قانون أو فكر)، هى معارف تتميز بالهشاشة والغموض والتسيب، فهى بلا ذاكرة وغير قادرة على التحول إلى معرفة عامة. إنها مرتبطة بواقعة بعينها، وستختفى باختفاء الشروط التى أنتجتها. أما فى الحالة الثانية، فإن الإحالة تتم وفق قانون أو فكر يجعل من الواقعة ذاكرة قابلة للتعميم. مثال ذلك أنك إذا قلت أو نطقت أمام شخص ما بكلمة «شجرة» ولم يكن هذا الشخص قد سمع بهذه الكلمة أو رأى الشجرة، فإنه لن يدرك من هذه الواقعة سوى مجموعة من الأصوات التى قد تثير لديه بعض الانفعالات أو الأحاسيس، ولكنها لن تقوده قطعاً إلى إدراك أى شئ. لحظتها سيكون بإمكانك أن تأخذ بيديه لتريه شجرة على الورق أو فى الواقع. وفى هذه الحالة فإنك لا تقوم إلا بربط ماثول (صورة أو شجرة فعلية) بموضوع (ما تتضمنه الصورة أو الواقع) لأن هذا الربط هو ربط محلى ومؤقت. فما دام هذا الرجل لا «يمتلك الشجرة فكرياً»، فإنه لن ينظر إلى الواقعة إلا باعتبارها تجربة صافية خالية من الفكر. ولكن إذا «بررت» هذه العلاقة من خلال «تجريد» الواقعة وتحويلها إلى مضمون معرفى يتجاوز الواقعة العينية (النسخة بتعبير بورس)، فإنك تكون قد أمددت هذا الشخص بـ «فكرة» (أو قانون فى لغة بورس) يسمح له باستحضار كل ما يشبه هذه الواقعة؛ أى أن الشجرة التى رآها منذ قليل تتحول عنده إلى نموذج عام، يستطيع من خلاله استحضار كل الأشجار الممكنة كيفما كانت الصور التى تحضر بها إلى الواقع. وهذا ما يقوم به المؤول، وتلك وظيفته داخل العلامة. وعلى هذا الأساس، فإن التدليل لا يمكن أن يستقيم من خلال حركة إحالة ثنائية التكوين، إن التدليل فعل ثلاثى يستدعى وجود ثلاثة عناصر

مرتبطة فيما بينها : ماثول وموضوع ومؤول، وهذا هو الشرط الأولى للحديث عن تجربة فكرية (تجربة إدراكية).

إن نمط البناء هذا هو تأكيد للطابع المركب للفعل الإدراكى الذى يقود الذات المدركة إلى التخلص من العالم الخارجى عبر استيعابه على أنه قوانين؛ أى تمثله بوصفه سلسلة من النماذج المؤدية إلى استحضار التجربة عبر وجهها المجرد. وبعبارة أخرى، فإن المؤول يقوم – من خلال موقعه بوصفه أداة للتوسط الإلزامى– بخلق حالة إدراك تسمح للذات بالانفلات من ربقة كل الإرغامات التى يفرضها الزمان والمكان عبر الامتلاك الرمزى للكون (أو الامتلاك الفكرى للكون كما كان يقول كاسيرر). فلقد:

> استطاع الإنسان، من خلال الرمز وداخله، أن ينظم تجربته فى انفصال عن العالم. وهذا ما جنّبه التيه فى اللحظة، وحماه من الانغماس فى مباشرية الـ«هنا» والـ «الآن» داخل عالم بلا أفق ولا ماض ولا مستقبل. فكما أن الأداة (outil) هى انفصال عن الموضوع، فإن الرمز هو انفصال عن الواقع[١٦].

وليست الدلالة وطرق إنتاجها وسبل تداولها سوى حصيلة حركة «ترميزية» قادت الإنسان إلى التخلص من عبء الأشياء والتجارب والزمان والفضاء.

٣ – المؤول ومستويات الدلالة :

إن الطبيعة التركيبية الخاصة بالفعل الإدراكى، تمتد لتشمل فى مرحلة ثانية مستويات إنتاج الدلالة وتداولها. وإنتاج الدلالة، باعتباره نشاطاً رمزياً فى المقام الأول، لا ينفصل عن السبل الخاصة فى تنظيم «أشياء الكون ووقائعه» وتوزيعها على خانات وأقسام. فإذا كانت الأشياء لا تدرك إلا باعتبار موقعها ضمن «قسم خاص» نطلق عليه أحياناً «النسق» وأحياناً أخرى «النموذج»، فإن الدلالة المرتبطة بهذه الأشياء (إنها فى واقع الأمر السبيل الوحيد لإدراكها)، لا تستقيم إلا من خلال تحديد موقع هذا الشئ أو ذاك ضمن هذا النسق أو ذاك. وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً، فإن العلامة هى الوسيلة الأساس (وربما الوحيدة) فى إعداد الموضوعات وتنظيمها والقذف بها إلى ساحة التداول. إن هذا التداول يكشف عن المظاهر المتنوعة للشئ ولأنماط وجوده. وإذا كان تغيير موقع الشئ من نسق إلى آخر، يؤدى حتماً إلى تغيير فى دلالته، فهذا معناه أن الدلالة ليست معطى جاهزاً بل هى سيرورة، وليست كلاً بل مستويات.

من هنا، إذا كانت الواقعة (كيفما كانت طبيعتها) تحتفظ فى جميع السياقات بنواة معنوية قارة، فإنها معرضة دائماً لاستعمالات متنوعة تغنى هذه النواة وتتجاوزها فى آن : إن «مدخل الكلمة» و«معنى الواقعة الاجتماعية» و«معنى الشئ»، كلها عناصر تشكل أنوية قارة تنسج منها وعبرها مجمل الدلالات المرافقة لعملية تغيير السياقات. إن هذه المداخل تشكل ما يشبه الجذر المشترك لمجموع الدلالات التى يمكن أن تمنح لواقعة ما، بل يمكننا القول إن التواصل البيئنسانى مرهون بوجود هذه الأنوية التى تعد تعميما لتجربة إنسانية قارة.

ويبدو أنه لا يمكن فهم مجمل التصنيفات[١٧] التى يقدمها بورس لفعل التأويل إلا من هذه الزاوية. فرغم الحضور المكثف للطابع المنطقى المرافق لهذه التصنيفات، فإن ما يجب الانتباه إليه، بل التركيز عليه، هو وجود سيرورة تأويلية تتحرك ضمن مسير يحدد لها منطلقاتها، كما يحدد لها إرغاماتها وقوانينها. ومن نافلة القول، إن كل الحقول تنتظم فى سيرورات دلالية خاصة ووفق أنماط محددة فى التجلى. وهكذا، يمكن الحديث عن تقسيم عام يخترق السيرورة التأويلية ويحددها فى أشكال ثلاثة، وكل شكل من هذه الأشكال محكوم بوظيفة معينة داخل عملية إنتاج الدلالة.

وعلى هذا الأساس، فإن ذاك « المعطى الصريح داخل العلامة، المنفصل عن أى سياق وكذا عن شروط التعبير عنه»[١٨] هو زاوية نظر تلتقط ما توفره العلامة فى بعدها المباشر، أى كما تبدو وكما يدركها المتلقى دونما اعتماد على شئ آخر غير عناصرها الذاتية. إن التقاط هذه المعرفة، بهذه الروح، هو ما يسميه بورس بالمؤول المباشر، أى:

> ما يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة ذاتها، ما نسميه عادة بمعنى العلامة (...) إنه يتحدد باعتباره ممثلاً ومعبراً عنه داخل العلامة »[١٩].

إننا أمام حالة أولية للإدراك تتمثل فى إنتاج دلالة لا تتجاوز حدود تعيين تجربة ما كما تقدمها العلامة من خلال مظهرها المباشر. إن حدود هذه الدلالة هى وصف هذه التجربة بالاعتماد فقط على العناصرالأولية التى تشتمل عليها العلامة دونما اعتماد على شئ آخر. « فما تحيل عليه العلامة فى بدايتها هو الإحساس بأن هذه العلامة تنتج وقعا معيناً. فهناك دائماً إحساس نؤوله باعتباره دليلاً على أننا قد فهمنا ما تدل عليه هذه العلامة »(٢٠). إن الأمر يتعلق بوقع فقط، أو بإحساس ما يشير إلى أن الذى يتلقى العلامة قد فهم ما تود العلامة قوله. فما هذا المضمون الذى ينظر إليه كإحساس فقط ؟ وماذا نعنى بالإحساس ثانياً؟.« إن المؤول المباشر لا يقترح، فى واقع الأمر، أية معرفة، إلا أنه يقوم بإدراج الماثول ضمن حركة تأويلية »(٢١)، إنها طريقة أخرى للقول بأن هذا المؤول يشكل لحظة بدئية داخل سيرورة لا نرى منها سوى بدايتها، أما نهايتها فموكولة إلى الشخص الذى يقوم بالتأويل. وبعبارة أخرى، فإن ما نعنيه من خلال هذا التمثيل هو مستوى دلالى أول مرتبط بحركة تأويلية يتحدد مضمونها من خلال مجمل المسيرات التأويلية التى يعلن عن ولادتها.

وبما أن التأويل هو دائماً زحزحة للعلاقات، وتغيير للمواقع، وإعادة لترتيب عناصر العلامات، فإن ما يضمن سلامة التأويل ودوامه واستمراره فى إنتاج الدلالات المتنوعة؛ هو وجود هذا الحد الأدنى المعنوى المرتبط بتجربة حياتية لا تتجاوز حدود الاستجابة للبعد النفعى فيها. من هنا، كان النظر إلى المؤول المباشر باعتباره قراءة أولية فى معطيات ظاهرة فى أفق فتح آفاق متنوعة أمام مستوى آخر من مستويات التدليل. ولأن المؤول هو «علامة موازية أو أكثر تطورا» من الأولى، فإنه فى ضمانه للإحالة من ماثول إلى موضوع، يؤكد هشاشتها، فتصور البحث من جديد عن إحالة أخرى أمر وارد فى كل لحظة ومع كل سياق (مع أى فعل تأويلى). ذلك أن الإحالة تخضع لتراتبية ولا يشكل المؤول المباشر داخلها سوى إمكان ضمن إمكانات أخرى.

ولأن كل واقعة، سواء تعلق الأمر بـ «الكلمة» أو بـ«الشئ» أو بـ «طقس من الطقو٣٦٤س الاجتماعية»، تستدعى دائما، لكى تدرك، السيرورة التاريخية التى نشأت فى أحضانها، وتحولت عبرها إلى ذاكرة للفعل الإنسانى، فإن الجنوح إلى تجاوز ما هو معطى بشكل مباشر داخل العلامة والبحث عن معان ثانية أمر طبيعى، ويستجيب للطابع المتنوع للحاجات التى تنتجها الممارسة الإنسانية. وعلى هذا الأساس، نعثر فى تصور بورس على نوع ثان من المؤولات قد يستجيب لهذه الحاجات، يطلق عليه بورس المؤول الديناميكى. وهذا المؤول مرتبط فى الوجود بالمؤول الأول، إلا أنه يختلف عنه من حيث الطبيعة (فهو متجدد باستمرار) ومن حيث الاشتغال (فهو قراءة فى السياق الذى يوجد خارج العلامة؛ أى مجمل المضامين الثقافية التى تشير إليها العلامة). وبعبارة أخرى، إنه العنصر الذى يدل على أن معنى العلامة ليس استجابة لحاجة أولية ومباشرة، بل هو نقش فى ذاكرة غير مرئية من خلال الفعل التمثيلى الأول. وهكذا، فإن بورس يرى فيه «الأثر الذى تنتجه العلامة فعلياً فى الذهن» أو « هو كل تأويل يعطيه الذهن فعليا للعلامة »(٢٢).

وإذا تغاضينا – فى هذا التعريف – عن تحديد رد فعل المتلقى للعلامة، فإن المؤول الديناميكى يحيلنا على حركية التأويل المتولدة عن قراءة متجاوزة للمعطى المباشرللعلامة. إنه تحديد لسلسلة من المسيرات التأويلية التى تعد أصل السميوزيس وطبيعتها الفعلية. والسميوزيس، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، هى حركة تأويلية غير محددة بأى أفق وغير محكومة بأية غاية. إنها سلسلة الإحالات المتولدة عن حركة تمثيل أولى ومنتشرة فى كل الآفاق. وعلى هذا الأساس، فإن ما يطلق العنان لهذه الحركة وما يمدها بعناصر التأويل هو هذا المؤول الذى يغرف عناصر تأويله من مصادر متعددة : الثقافى والإيديولوجى والخرافى والأسطورى والدينى، وكل ما يمكن أن يسهم فى إغناء التأويل وتنويعه. ومن خلال هذا، فإنه يدرج السميوزيس – وتلك وظيفته– ضمن دائرة اللامتناهى، أى ضمن دائرة تأويلية يفترض بورس أنها غير محكومة بنهاية أو غاية بعينها.

« إلا أنها تعد فى الممارسة سيرورة محدودة ونهائية. إنها تقع تحت طائلة العادة التى نملكها فى إسناد هذه الدلالة إلى

تلك العلامة داخل سياق مألوف لدينا »[٢٣]. إنها كذلك؛ لأن أي تدليل إنما يقوم انطلاقاً من سياق خاص يحدد للدلالات حجمها ومصادرها وامتداداتها. وفي كل الأحوال، فإن السياق ليس سوى محاولة لعزل واقعة ما، وإدراجها ضمن منطق خاص للتدليل. وهذا معناه تخليص الواقعة من كل ما لا يستقيم داخل هذا السياق. والخلاصة:

إذا كانت سلسلة التأويلات غير محدودة كما بين ذلك بورس، فإن الكون الخطابي يتدخل من أجل تحديد حجم الموسوعة[٢٤].

إن القوة «المدمرة» التي يطلق عنانها المؤول الديناميكي (من حيث إنه مرتبط بمعرفة واسعة)، لا يمكن أن تتوقف من تلقاء نفسها، ولا يوجد داخل هذا المؤول ما يوحي بإمكان التوقف عند دلالة بعينها. إن إيقاف هذه الحركة لا يتم إلا من خلال الاستعانة بمنطق آخر للتدليل، أو إن شئنا القول، إرساء دعائم سياق خاص يستدعي الانتقاء والحذف والتحجيم. وتلك هي مهمة المؤول النهائي كما يرى ذلك بورس. فهو« الوقع الذي تولده العلامة في الذهن بعد تطور كاف للفكر »[٢٥]. فما كان يبدو لامحدوداً يتحول من خلال المؤول النهائي إلى حركة محكومة بقوانين محددة تجعل كل إحالة مندرجة ضمن منطق خاص للإحالة. فداخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة يمكن النظر إليها باعتبارها أفقاً نهائياً داخل مسير تأويلي ما يقود من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر)، إلى إثارة سلسلة من الدلالات المتنوعة (مؤول ديناميكي)، ليصل في نهاية الأمر إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائي). ويعد هذا الأفق شكلا نهائياً ستستقر عليه هذه السيرورة. إن الأمر يتعلق بما يسميه بورس بالعادة، « فالعادة تجمد مؤقتاً الإحالة اللامتناهية من علامة إلى علامة أخرى لكي يتسنى للمتكلمين الاتفاق على واقع سياق إبلاغي معين، إن العادة تشلّ السيرورة السميائية، فهي عالم الأفكار الجاهزة . ولكن العادة هي وليدة علامات سابقة، ولهذا فإن «العلامات هي التي تؤدي إلى تدعيم أو تغيير العادات»[٢٦].

ولعل هذا ما لا يجعل من «النهائية» مضموناً زمنياً يتحدد داخله المؤول النهائي باعتباره مصدراً لإنتاج دلالات لا سلطة للزمان عليها. إن «النهائية»، هنا، تتعلق ببداية ونهاية مسير تدليلي ما، وما يبدو نهاية منطقية لمسير، سيتحول إلى نقطة بدئية داخل مسير آخر. إنه الرغبة الدفينة واللاشعورية التي تستشعرها الذات المؤولة في الوصول إلى دلالة بعينها انطلاقاً من سيرورة تدليلية بعينها. أو هو محاولة الذات لخلق محميات دلالية تريحها من عبء اللامحدود واللاقارّ من خلال الرسو على موقف دلالي بعينه.

وربما سيكون من السهل جداً القول بأن الغاية من وجود مؤول من هذا النوع هي تحديد معنى من حيث هو خلاصة لمجهود تدليلي، أي استقرار ماثول علس موضوع. إلا أن الأمر أعقد بكثير من ذلك. فهذه السيرورة هي سيرورة افتراضية أملتها غايات منهجية فحسب. فالتدليل ومراحله وخاناته ليس شيئاً شفافاً يمكن الإمساك به بسهولة. إنه مركب ومتنوع ومتعدد التجليات، وليس من السهل الفصل داخله بين نقطة بدئية وأخرى نهائية وثالثة تتوسطهما. فهو - إلى جانب استناده إلى العناصر الأساسية التي توفرها العلامة بوصفها مادة للتأويل يفترض ذاتاً خاصة تقوم بإنجازه، وهذا يعني استحضار مخزون ثقافي آخر تأتي به هذه الذات في أفق تحقيق تأويلها الخاص.

ولقد حاول جيرار دولودال[٢٧]، انطلاقاً من نصوص بورس نفسها، أن يصنف مجمل الدلالات الناتجة عن توقف السيرورة التي يكشف عنها المؤول الديناميكي، انطلاقاً من قواعد منطقية تلخص عملية برهانية خاصة. إن بورس يدرج فعل هذا المؤول أولاً ضمن عادات عامة مرتبطة بالسلوك الاجتماعي؛ أي مرتبطة بكل ما يخص الأحكام الاجتماعية القيمية. وهذا أمر في غاية البساطة، فالممارسة الإنسانية تنتج أشكالاً سلوكية عامة وقارة تحتكم إليها وتقيس عليها نسخها المتحققة. وهذه الأشكال هي ذاتها نتاج سيرورة سميائية سابقة اقتضت الحاجة الحياتية (والدلالية) إدراجها ضمن القوالب التي تشكل غطاء لكل ممارسة فردية خاصة. وفي هذه الحالة ينظر بورس إلى هذا المؤول باعتباره «افتراضاً» (abduction) ؛ ذلك أن الافتراض- في الجهاز المفهومي

الذى يقترحه بورس – لا ينتج معرفة مع مستلزماتها الدلالية. «إنه منهجية للخروج بتكهن عام دون وجود ضمانة موضوعية على أنه سيصدق على حالة خاصة أو حالة اعتيادية. إن ما يبرر هذا التكهن هو أنه يشكل الأمل الوحيد فى تنظيم سلوكنا المستقبلى تنظيماً عقلانياً»(٢٨). إن مهمته هى أن يقوم فقط بقياس حالة غير معروفة على ما تعرفه الذات المؤولة بشكل سابق. فـ:

> السيرورة الافتراضية تقتضى التعامل مع التجربة التى أواجهها انطلاقاً من معرفة سابقة، ويتعلق الأمر بالتطبيق الميكانيكى لحالة خاصة على مقولة سابقة(٢٩).

إنها قواعد برهانية مستترة نحتكم إليها كل يوم، ونستند إليها من أجل تفسير وقراءة مجمل ما يعود إلى التجربة العادية. وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بطريقة خاصة فى تنظيم مجمل المعارف التى تعود إلى حقل سلوكى معين. فتعرف التجربة الجديدة يقتضى إلماماً بعناصرالنسق الذى تنتج داخله هذه التجربة. و« يجب أن تكون هذه التجربة الجديدة قادرة على إنتاج مقولات جديدة ستعمل استقبالا على إغناء المقولات السابقة عنها»(٣٠).

ومن جهة ثانية، فإن هذا المؤول قد يحدد نشاطاً معرفياً من طبيعة أخرى. والأمر يخص ما يسميه بورس بـ «العادة المخصوصة». وهى عادة لا تهم سوى قطاع معرفى بعينه يتميز بدقته المعرفية وبإمكان خضوعه للمراقبة العلمية. وهكذا يرى بورس أن المؤول النهائى فى هذه الحالة يعين طريقه فى الكشف عن حكم عام من خلال حالة خاصة. وتلك عادة الخبير الفنى الذى يقوم برد لوحة مجهولة إلى فنان بعينه، ومدرسة فنية بعينها أيضاً...؛ وهى أيضا عادة عالم الحفريات الذى يقوم بتحديد تاريخ حجر ما استناداً إلى المعرفة التى يملكها عن تعدد العصور الجيولوجية مثلا. ويدرج هذا المؤول ضمن الأحكام القياسية (induction). والقياس فى لغة بورس هو:

> طريقة خاصة فى بلورة رموز قضوية (dicisignes) خاصة بقضية محددة. ولا يستند المؤول، عبر طريقة الحكم هاته، إلى مقدمات صحيحة، فهذه الطريقة تصل إلى نتائجها الصحيحة فى جل الحالات وعلى مدى بعيد. إنها تشير إلى أنه إذا تم الحفاظ على هذا النهج ، فإنه سينتج استقبالاً الحقيقة، أو ما يقرب منها فيما يخص مجمل القضايا(٣١).

وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بالوصول إلى قاعدة عامة انطلاقاً من حالة خاصة. وتلك هى العادة المخصوصة التى تصنف معلومة جديدة ضمن معرفة عامة. ويشكل هذا الحكم – داخل هذه النهائية – حركة ثانية داخل السيرورات التى يطلق عنانها فعل التأويل الناتج عن دخول المؤول الديناميكى ساحة التأويل.

ونصل فى نهاية هذه الفقرة إلى تحديد سيرورة ثالثة تقود هذه المرة ـ عبر نمط إحالاتها– إلى أحكام ذات طبيعة استنباطية. ويوصف المؤول فى هذه الحالة بـ «الاستنباطى» لأنه يستند – من أجل تحديد الدلالات الخاصة بمسير ما – إلى معرفة عامة منفصلة عن الفعل المباشر (النسخ الخاصة للفعل). ويصف بورس هذه العلاقة بقوله:

> إن الاستنباط حجة يتحدد المؤول داخلها من خلال انتمائه إلى قسم عام من الحجج الممكنة والمشابهة. وهذه الحجج هى من العمومية لدرجة أن كل المقدمات الصحيحة داخلها ستؤدى، عبر التجربة، إلى نتائج صحيحة(٣٢).

ولعل هذه العمومية هى التى تجعل من هذا المؤول نسقياً وخارج أى سياق. فهو كذلك لأن المعرفة التى يستند إليها فى عملية تأويله معرفة عامة وتخص القضايا الكبرى التى تشكل مقدمات برهانية لتحديد الحالات الدلالية الخاصة، أى تلك التى تنتجها سياقات بعينها.

إن ما يمكن استنتاجه من هذه التصنيفات وغيرها هو أن المؤول النهائى ليس آلة لإنتاج الدلالات والمعانى، كما أنه ليس صياغة نهائية لدلالات بعينها تعد إثباتاً لمعرفة قارة. إنه على العكس من ذلك، ورغم مظهره الانغلاقى، يشير إلى أن الدلالات متعددة تعدد السياقات التأويلية، وأن التعدد لا يوجد فى الواقعة، إن كل تعدد إنما يعود إلى الذات التى تقوم بالتأويل.

وبطبيعة الحال، فإن هناك الكثير من التقسيمات والتصنيفات الفرعية المتولدة عن هذه الآلة التأويلية، لكننا لم نشأ إيرادها لاقتناعنا العميق بأن كل نظرية تولد محملة بالكثير من التمييزات الدقيقة التى تحددها فى جزئياتها الصغيرة، ولكنها كلما تقدمت فى الزمن تخلصت من الكثير من عناصرها فى أفق خلق صيغة معرفية قادرة على استيعاب ما توفره الوقائع الجديدة التى تحتاج إلى تغيير فى الرؤية من أجل خلق حوار وتواصل بين نظريات أخرى.

ولم نفعل ذلك، من جهة ثانية، لأن مقالنا محكوم بغاية معرفية نطمح من ورائها إلى خلق تواصل بين ما يقدمه بورس من تصور نظرى مغرق فى التجريد والعمومية، والممارسة النصية التى تقتضى الحذف والتعديل والتحوير. وهذا ممكن من خلال إدراج ما يقدمه بورس ضمن تصورات عرفت بانشغالها الكبير بقضايا المعنى، كالسميائيات السردية وما تفرع عنها. فالمنهج ليس أدوات ومفاهيم معزولة ومفصولة عن بعضها وبعض، إن المنهج – من خلال هذه الأدوات والمفاهيم – هو فى المقام الأول تساؤل حول المعنى وتساؤل حول طرق إنتاجه، وكل « مفهوم مرتبط بقضية، بل بقضايا، ودونها لن يكون له أى معنى»(٣٣).

٤ – الممكنات الدلالية وسيرورة التأويل.

إن ما انتهينا إليه فى الفقرة السابقة – وماقلناه عن نهائية التأويل – هو ما يدفعنا الآن إلى طرح تساؤل محرج : من أين تأتى هذه القوة المنطقية الأصيلة التى ينبثق منها التصنيف الدلالى النهائى المشار إليه ؟ وبعبارة أخرى، هل نحن أمام مستوى سميائى خاص يكشف فيه المنتوج السلوكى المنبعث من الممارسة الإنسانية فى أفق تحولها إلى قوة ضابطة لكل الأوجه المحسوسة؟ ستقودنا هذه الأسئلة الآن إلى تحديد زاوية نظر أخرى يمكن أن يتحول عبرها المؤول النهائى إلى سند رئيس لتحديد أشكال التحقق المنبثقة عن أصل مجرد. فكل ما هو متحقق يمتلك بهذا الشكل أو ذاك، أو فى هذا الأفق أو ذاك، سقفاً فوقياً يبرره ويفسره ويضمن تداوله ومعقوليته. إن هذه الخاصية تصدق على جميع الوقائع دون استثناء. فالسلوك الإنسانى مصنوع من سلسلة من الأفعال البسيطة التى تتحول مع الزمن إلى أشكال سلوكية عامة هى ما نطلق عليه العادة أحيانا، وهو ما ندرجه ضمن القيم أحياناً أخرى.

ويجب ألا يؤول هذا الكلام على أنه نفى لمرجعية مادية للفعل، والاستعاضة عنها بسقف مضمونى تمدنا به قوة توجد خارج الممارسة الإنسانية. إن الحديث عن تنظيم مجرد للقيم هو صيغة أخرى للقول بأن القانون ينبثق من الواقعة الخاصة، والقانون (الفكر أو الضرورة فى لغة بورس) هو صيغة أخرى للقول إن الواقعة تطمح، باستمرار، إلى امتلاك وجود استقبالى دائم. فمقولة الشر مثلاً، باعتبارها قيمة دلالية، ليست مرتبطة فى وجودها المجرد بأى سياق، إنها هنا لكى تشير إلى أن مجمل الأفعال الدالة على شئ يمكن أن يؤول باعتباره إساءة للآخر يجب أن تصنف ضمن خانة الشر. وبناء عليه، فإن مقولة «الشر» تشتمل على مجمل إمكانات التحقق، أى تقوم بتحديد مجمل الأوجه التى يتجسد من خلالها كل ما يمكن أن يدل على الشر فى سياق خاص. إنها «متصل» (continuum) غير دال من خلال خصائصه الذاتية. ولتكون لها قدرة التدليل لابد من ردّها إلى ما يكونها، ولحظتها تتحول عناصرها الداخلية إلى مسيرات دلالية.

يمكن القول، إذن، إننا أمام مستويين يصنف ويؤول ضمنهما الفعل الإنسانى : مستوى خارج –سميائى ويتضمن مجمل التصنيفات القيمية المجردة والقارّة. إن هذه القيم توجد خارج الممارسة السميائية؛ لأنها انفصلت عن الفعل الخاص، وهو ما يحدد هويتها المتميزة. ومن جهة أخرى، هناك ما ينتمى إلى السميائى بحصر المعنى، ويعين هذا المستوى كل ما يدرك من حيث هو تحقق محسوس ضمن سياق خاص. إن التفاعل بين المستويين هو ما يضمن استمرارية الحياة ومعقوليتها. فدون سقف مجرد لا يمكن تصور فعل خاص، كما أن كل فعل خاص لا بد وأن يصنف – عاجلاً أو آجلاً– ضمن خانة تبرر وجوده واستمراره.

ويمكن صياغة هذا الإشكال بطريقة أخرى. لنفترض أننا أمام «عادة» معينة كما تبدو من خلال السلوك الفردى أو الجماعى. فما وضع هذه العادة وما مضمونها؟ إن الحس السليم يدلنا على أن كل عادة هى فى الأصل فعل صادر عن شخص ما فى زمن ما وفضاء ما. ولأن هذا الفعل قد

يتكرر مرات عديدة، فإنه قابل لأن يتحول -عندما يتخلص من العناصر التى تشده إلى خصوصية غير مميزة - إلى شكل عام تراقب عبره الأفعال المشابهة. إن هذا الأمر يثير ثلاث ملاحظات على الأقل :

- أولاً يجب التعامل مع كل عادة باعتبارها سلوكا بمضمون زمنى حولته الممارسة الإنسانية إلى صيغة مجردة. إن التخلص من الزمنية عبر التجريد لا يكون إلا بهدف التحكم فى كل المضامين الزمنية.

- ثانياً إن هذه الصيغة المجردة، بحكم ارتباطها الدائم بالسلوك الخاص، تغتنى وتتطور وقد تولد صيغاً جديدة تبنى على أنقاض الصيغ القديمة.

- وثالثاً، وهذا هو الأهم، فإن كل الأشكال التى استقرت عليها الممارسة الإنسانية فى مرحلة تاريخية ما، تتضمن بالضرورة رؤية الإنسان للعالم وطبيعة علاقته بالأشياء، وكذا طريقته فى التقطيع المفهومى الذى ينقل العالم الخارجى إلى ميدان الفكر.

وفى هذه الحالات، فإن الفعل الخاص هو المدخل الأساس لتحديد المضامين المجردة ورسم حجم تطورها. فهو، بحكم ارتباطه بالممارسة الإنسانية وبوجهها المرئى بالتحديد، يعد وحده العنصر القابل للوصف والتحديد والتحليل.

إن هذا المستوى السميائى السابق على التجلى الخاص للفعل (وعن النص أيضا)، هو نقطة الارتكاز الرئيسية نحو فهم كنه المؤول النهائى وطريقة عمله وفق موقعه الجديد. إنه هنا لا يعين «معنى»، أى جوهرا معنوياً مجرداً ومستقل الوجود، إنه يشير فقط إلى إجراء يتم عبره الحصول على قيمة دلالية لا تفهم ولا تدرك إلا باعتبارها خلاصة لهذا الإجراء، وستختفى حتماً باختفائه. فما يكون المؤول النهائى ليس مادة بل علاقات، وهو ليس وجوداً ساكناً بل إجراء. فالمادة المضمونية ليست قدراً، إنها موجودة فى حدود أن هناك إجراء يعمل على إغنائها، وهى موجودة أيضاً فى حدود أنها تقوم بتغذية الأشكال المتحققة فى وقائع خاصة. من هنا، فإن هذا المضمون الدلالى الأولى هو مصدر الأشكال الدلالية التى تحتضنها السياقات الخاصة.

إن ما ينظم التجربة الإنسانية فى كليتها هو نفسه ما يحكم بزوغ الدلالة. فإذا كانت الدلالة لا تعبأ بمادة تجليها (جريماس)- فالمعانى لا تستأذن أى شئ لكى تولد وتمارس نشاطها- فهذا معناه أن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج، لكى تكشف عن نفسها، إلى مواد تعبيرية بالغة التنوع. وعلى هذا الأساس التقط بورس مفهوم المؤول باعتباره الأداة التى توصل بين مجموع الصيغ التعبيرية. فالتعيين ليس حالة نهائية، إنه تثبيت لسيرورة فى واقعة، هى نفسها ستؤول باعتبارها نقطة بدئية لسيرورة جديدة. ولعل هذا ما دفع روبير مارتى (R. Marty) إلى الاعتقاد بأن مفهوم «حقل المؤولات» شبيه بمفهوم «السنن الثقافى»، غير أنهما مختلفان. فالأول أكثر شمولية وأشد جدلية من حيث إنه «كونى محسوس» (un universel concret) فى حين يتميز الثانى بأنه كونى مجرد (un universel abstrait)؛ أى مفصول عن لحظات تشكله[٣٤].

إن سلسلة التحديدات هذه تضعنا مباشرة فى قلب إشكال تناول المعنى والإمساك به وتحديد سبل تجسده فى وحدات سياقية « تجعل منه كياناً قادراً على التدليل »[٣٥]. فما يتم تكثيفه عبر الفعل الخاص هو نفسه الذى يتحول إلى مادة؛ أى إلى كون قيمى، يغذى السلوك الخاص، وكل قيمة ليست سوى حكم خاص بالفعل المتحقق. من هنا، فإن التدليل لا يوجد خارج الفعل وخارج مداراته، إنه هو التدليل؛ وتصور مسير تدليلى يحتاج إلى تحويل ما يمثل على أنه علاقات لازمنية وغير موجهة، إلى عمليات تسرب السياق شرطاً أساسيًا للإمساك بالدلالة. وتلك هى القاعدة الأساسية التى انطلق منها جريماس لتحويل عالم المعنى إلى سيرورة إنتاجية دائمة التحول : أصلها معلق فى أشكال مجردة (البنية الدلالية الأولية)[٣٦]، ووجهها المحسوس يتحقق فى سيرورات عبر نصوص بجميع الأحجام والأشكال والأنواع. فمن قلب المجرد الساكن ينبعث المتحرك الفعلى، ولن يقود المتحرك الفعلى إلا إلى إعادة صياغة المضامين وتنويعها وفق مستجدات الممارسة الإنسانية. إن سلسلة الإحالات كما يتصورها بورس تجد ـ هنا ـ صداها ومردوديتها.

وبما أن الوقائع الخاصة (الوقائع اللسانية وغيرها) هي سبيلنا الوحيد لتعرف المضامين القيمية المجردة، فإن تحقق هذه الوقائع لا يمكن أن يكون إلا جزئياً. فالسيرورة التدليلية المنبثقة من هذه الواقعة تعد اقتطاعاً لجزئية دلالية معينة وإدراجها ضمن مسير تأويلي يضمن لها الاستقلالية في الوجود المعنوي، ويضمن لها، في آن، ارتباطها مع أصلها المولد، أي علاقتها بالوحدة التي تحتضنها. ذلك أن تنظيم المعنى عبر أشكال خطابية متنوعة يفترض التحول من التصور الاستبدالي للوحدات إلى وجهها التوزيعي. وبناء على هذا، إذا كانت الكلمة هي بالتحديد سلسلة من الممكنات الدلالية، (كل كلمة تشتمل على معان متعددة) فإن اندراجها ضمن خطاب خاص يقلص من هذه الممكنات عبر تحديد سقف دلالي موحد للخطاب وتناظراته. والخلاصة أن كل وحدة من الوحدات التعبيرية تحتضن داخلها سلسلة من القيم المودعة في مؤولات تقوم بتنظيمها. إنها وحدات مضمونية لا تتحقق إلا عبر مسير دلالي خاص، وكل مسير قد يولد آخر فرعياً وهكذا دواليك؛ ذلك أن كل إمكان دلالي هو في واقع الأمر استعمال خاص للكلمة.

ذلك هو الأساس الذي انطلقت منه مدرسة باريس السميائية في تصورها للدلالة والسردية وأشكال تجليهما. وهو الأساس الذي عابه بول ريكور(P. Ricoeur) ولم يستسغه أيضا. فلا يمكن، في رأيه، الحديث عن مستوى سميائي سابق على التجلي اللساني. صحيح قد يكون بالإمكان أن نقرأ الأول انطلاقاً من الثاني، إلا أننا لا يمكن أن نتحدث عن مستوى سميائي سابق في الوجود على التجلي اللساني[٣٧] . وستسعفنا في هذه الحالة مقولة المؤول النهائي لتجاوز هذا التعارض الذي يقيمه ريكور بين المستويين. فالأمر، انطلاقا من مقولة المؤول، لا يتعلق بأسبقية هذا المستوى على ذاك، بل يعود إلى سيرورة من طبيعة واحدة وبنتائج مختلفة. ففي البداية تولِّد السيرورة أشكالاً عامة تعد تكثيفاً تجريدياً للفعل الخاص. وفي الحالة الثانية، فإن إدراك المعنى وشروط إنتاجه وتداوله يمر عبر الممارسة الدلالية بوجهها اللساني في حالة النصوص، وبوجهها الفعلي في حالة اللغات غير اللسانية. فكل تأويل يستند في إنجازه إلى تحديد موقع العنصر الموضوع للتأويل ضمن خانة سابقة. وهذا ما يفسر توزيع بورس للممارسة الإنسانية على مستويين: أحدهما سميائي والثاني خارج- سميائي، الأول يرصد الفعل ضمن لحظة التحقق الخاصة، والثاني يكشفه ويمنحه وجهاً مجرداً.

الهوامش:

١ – Benveniste (Emile) : **Problèmes de liguistique générale II** , éd Gallimard 1974, p. 45

٢ – للمزيد من الاطلاع على نظرية المقولات يمكن للقارئ العودة إلى :

Peirce : **Ecrits sur le signe**

Deledalle (G) : **Théorie et pratique du signe**

Carontini (Enrico) : **Action du signe**

– سعيد بنجراد : سميائيات بورس ، مجلة **علامات** ، العدد الأول ، ١٩٩٤.

– حنون مبارك : **دروس في السميائيات**، توبقال ، ١٩٨٧.

٣ – فكرة لروبير مارتي توردها جويل ريتوري في **Langages n** 58، ص٣٤، وهو عدد خاص بسميائيات بورس ، انظر:

R Marty : "La Théorie des interprétants", **in Langages n 58**

٤ – رغم أن بورس يستعمل عبارة العلامة أو المائول فإن هناك فرقا واضحا بينهما. « فالعلامة هي الشئ المعطى كما هو، بينما يعين المائول الشئ / علامة منظورا إليه داخل التحليل الثلاثي بوصفه عنصراً داخل سيرورة التأويل »، انظر : Nicole Everart- Desmedt : **Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S .Peirce**, ed. Mardaga Editeur p. 39

٥ – Peirce : **Ecrits sur le signe** p .121

٦– نفسه، ص ١٢١ : Peirce : **Ecrits sur le signe**

٧ – David Savan : "La mémiosis et son monde" , in **Langages** n 58, p. 71

ولا يتسع المجال هنا لتقديم التوزيع الثلاثي الذي يقدمه بـــورس للعلامة. ونكتفي بالإحالة على التوزيع الثلاثي العام الذي يحكم مجمل التوزيعات الفرعيـة الأخرى. وهكذا، فإن المأول يتوزع ثلاثياً على الشكل التالي: أولانية الأولانية (علامة نوعية)، وثانيانية الأولانية (علامة مفردة)، وثالثانية الأولانية (علامة قانون)، والموضوع يتوزع بالطريقة نفسها على: أولانية الثانيانية (أيقون)، ثانيانية الثانيانية (أمارة)، ثالثانية الثانيانية (رمز)، ويتوزع المؤول على: أولانيـة الثـالثـانيـة (حملي)، وثانيـانيـة الثـالثـانيـة (تصديق) وثالثانية الثالثانية (حجة).

٨ - جيرار دولودال : تنبيه لقراء بورس ، ترجمة عبد العلي اليزمي ، مجلة **علامات**، العدد ٨ ، ص ١١٣.

٩ - Carontini (Enrico), **Action du signe** p. 29.

١٠ - Eco , Umberto,: **Lector in fabula**, Paris ed. Grasset , 1985 p. 36

١١ - Eliseo Veron : "La sémiosis et son monde", in **Langages** n 58 , p. 67 عبارة لبورس وردت في إحدى المخطوطات ويستشهد بها الكاتب لتوضيح تعريف بورس للواقع.

١٢ - Peirce : **Ecrits sur le signe** p. 123.

١٣ - Theresa Calvet de Magalhaes,: **Signe ou symbole** . ed. Louvain-Laneuve, Madrid , 1981. p. 162

١٤ - Peirce : **Ecrits sur le signe.**

١٥ - Eliseo Veron : "La sémiosis et son monde" , in **Langages** 58 , p. 73.

١٦ - Molino (Jean), "Intrpréter" , **in L'interprétation des textes**, Paris: ed. minuit , 1989 , p 32

١٧ - يشير بورس في معرض حديثه عن المؤول الديناميكي مثلاً إلى وجود مؤول انفـعالي وآخر طاقوي وثالث منطقي Peirce, Ecrits sur le signe p.130 . واستناداً إلى سلسلة الشروح التي يقدمها، يمكن القول إن بورس في هذه اللحظة كـان ينظر إلى المؤول الديناميكي من زاوية التلقي، أي من زاوية وجود وضعية إبلاغية تستدعي باثاً يلقي كلاماً ومتلقياً تصدر عنه ردود أفعال ما. ولعل هذا التصور هو الذي دفع كرانتيني Carontini إلى محاولة تطوير نظرية في القدرة الإبلاغية انطلاقاً من هذا التقسيم الذي يقدمه بورس. انظر:

Carontini (Enrico) : **Action du signe** Bruxelles: Cabay, 1983, II

١٨- Peirce, **Ecrits sur le signe**, p. 128

١٩ - نفسه، ص ١٨٩.

٢٠ - Peirce, **Ecrits sur le signe,** p. 130

٢١ - Carontini (Enrico), **Action du signe,** p. 30

٢٢ - Peirce, **Ecrits sur le signe,** p. 189

٢٣ - Nicole Everart- Desmedt, **Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S Peirce**. ed. Mardaga Editeur, p 42

٢٤ - Eco . Umberto. **Lector in fabula**. ed. Grasset . 1985 . p . 77.

٢٥ - Peirce, **Ecrits sur le signe,** p. 189

٢٦ - Nicole Everart- Desmedt, **Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de C S Peirce** , ed Mardaga Editeur . p .42 -43

٢٧ - Deledalle, Gerard. **Théorie et pratique du signe.**

٢٨ - Peirce, **Ecrits sur le signe**. p. 188

٢٩ - Carontini (Enrico), **Action du signe,** p. 33

٣٠ - نفسه، ص ٣٣.

٣١ - Peirce, **Ecrits sur le signe,** p. 187

٣٢ - Peirce, **Ecrits sur le signe,** p. 186

٣٣ - Gilles Deleuz . Fellix Guattari : **Qu'est ce que la philosophie** , Ed. Minuit , 1991 , p. 22

٣٤ - R. Marty, "La Théorie des interprétants", in **Langages,** n 58 , p. 37

٣٥ - انظر Greimas , **Du sens** , p. 162 حيث يقول: "mettre le sens en état de signifier"

٣٦ - للمزيد من الاطلاع على هذا التصور انظر: - Greimas, **Du sens** وخاصة

- elément d'une grammaire narrative.
- les jeux des contraintes sémiotiques .

٣٧ - Ricoeur , Paul: "La grammaire narrative de Greimas" Actes sémiotiques ,1980 .

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب


Bibliotheca Alexandrina
0531764